



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Escuela Profesional de Literatura

**Develaciones urbanas: una aproximación al
cosmopolitismo en la narrativa de vanguardia de
Alberto Hidalgo**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Juan Roberto CUYA NINA

ASESOR

Marcel VELÁZQUEZ CASTRO

Lima, Perú

2012

Dedicada a mi madre por todo el apoyo brindado.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
-------------------	---

CAPÍTULO I

LECTURA CRÍTICA DE LA NARRATIVA DE VANGUARDIA Y SUS ALCANCES EN LA PROSA DE ALBERTO HIDALGO.....	13
1.1 La crítica frente a la narrativa de vanguardia hispanoamericana.....	14
1.1.1 Nelson Osorio y su configuración de una narrativa de vanguardia hispanoamericana.....	14
1.1.2. Ángel Rama y el desarrollo de la narrativa de vanguardia latinoamericana.....	17
1.1.3. Hugo Verani y la heterogeneidad de la narrativa de vanguardia hispanoamericana.....	22
1.1.4. Últimos asedios de la crítica literaria a la narrativa de vanguardia latinoamericana.....	25
1.2. Nuestra crítica literaria frente a la narrativa de vanguardia peruana.....	31
1.3. Recepción crítica de la narrativa de ficción de Alberto Hidalgo.....	43
1.3.1. Apuntes para un nuevo asedio a la narrativa vanguardista de Hidalgo.....	50

CAPÍTULO II

MODERNIDAD Y COSMOPOLITISMO: PARA UNA APROXIMACIÓN A LA NARRATIVA DE VANGUARDIA DE ALBERTO HIDALGO.....	54
2.1. Modernidad y vanguardia.....	55
2.2. Vanguardia y Cosmopolitismo.....	66
2.2.1 La ciudad, eje de la narrativa de vanguardia cosmopolita.....	78
2.2.2. El sujeto urbano.....	84

CAPÍTULO III

LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN <i>LOS SAPOS Y OTRAS PERSONAS Y AQUÍ ESTÁ EL ANTICRISTO</i> : DE ESPACIOS COSMOPOLITAS A ESPACIOS DE TRANSGRESIÓN.....	90
3.1. ¿Cosmópolis modernas?: estrategias de representación de la ciudad.....	91

3.2. Imágenes de la ciudad en <i>Los sapos y otras personas</i>	95
3.2.1. La visión de una ciudad futurista.....	98
3.2.2. Buenos Aires: de la ciudad real a la ciudad ficcionalizada.....	113
3.2.3. El cine y la urbe: una lectura de “La subconsciencia (Film)”.....	133
3.3. De París a Moscú: el itinerario cosmopolita en <i>Aquí está el Anticristo</i>	139
3.3.1. La ciudad como fuente de símbolos: París y la Torre Eiffel.....	142
3.3.2. La ciudad como organismo o animismo arquitectónico.....	148
CONCLUSIONES.....	161
BIBLIOGRAFÍA.....	165
ANEXO 1.....	175

INTRODUCCIÓN

De alguna manera, la ambigüedad de la expresión “vanguardia” nos conduce a trazar ciertas connotaciones inmediatas: la metáfora proveniente del lenguaje militar que designa el valiente movimiento de la primera línea de avanzada de un ejército en una batalla¹, el conjunto de movimientos estéticos europeos surgidos después de la Primera Guerra Mundial que se conocen como los “ismos” (Futurismo, Dadaísmo, Expresionismo, Ultraísmo, etc.), un grupo de artistas que conscientemente y como grupo problematizaron y se enfrentaron a la tradición decimonónica y, en un sentido más amplio, cualquier manifestación artística que se opone y desafía una tradición con un gesto escandaloso e irreverente.

Más que una reflexión sobre la inconsistencia del término vanguardia, nos interesa rescatar la idea de lo nuevo en el arte que acompaña a toda reflexión en torno a la estética vanguardista, lo cual muestra como las corrientes vanguardistas que nacieron en el viejo continente manifestaron cambios radicales en la expresión artística llegando hasta a cuestionar la relación entre el arte y la sociedad (Bürger 1997). Vale recordar que Bürger sitúa en el accionar de las vanguardias un movimiento desestabilizador que si bien no destruye la categoría de obra de arte, si la va a transformar por completo. Esta

¹ Es conveniente advertir que la palabra vanguardia o *avant-garde* tiene una antigua historia en francés. Como término bélico su fecha se remonta a la Edad Media, habiendo desarrollado un significado figurativo al menos en una fecha tan temprana como el Renacimiento. Sin embargo, la metáfora de la vanguardia no fue utilizada con ninguna consistencia antes del siglo XIX. Véase al respecto, Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo* (2002), pp. 103 y ss.

actitud desmitificadora de la vanguardia con gesto iconoclasta y al mismo tiempo creador lo lleva a configurarse como un movimiento de rupturas y discontinuidades.

Sin duda, las expresiones de esta nueva estética enlazan una recomposición de la perspectiva histórico-social que se origina a partir de una serie de cambios y rupturas. Esto explica porque los artistas rechazarán la mimesis y la racionalidad de una representación realista para describir un fenómeno artístico y estético en el que la práctica del arte coincidirá con la reflexión sobre el arte mismo. Por otro lado, en el plano económico, el orden naciente impuesto por la sociedad industrial, de corte inminentemente urbano, reconduce los esquemas de interrelación entre los individuos a todos los niveles y aproxima las diferentes realidades culturales en el advenimiento de lo que llegará a ser una estética de carácter universal. Es el instante del tránsito entre el capitalismo liberal y el surgimiento de los monopolios que expresarán una nueva conformación del complejo social y de las relaciones humanas. Dicho de otro modo, esta crisis de valores que afecta a las sociedades europeas, en primera instancia, y americanas más tarde, deriva de un desmoronamiento de pautas filosóficas e ideológicas.

Por lo tanto, una vez observado el panorama europeo de las distintas corrientes que conformaron la vanguardia histórica, podemos ratificar las distintas relaciones que comenzaron a fluir hacia los dominios culturales de nuestro continente. En todo caso, el posterior desarrollo de las nuevas tendencias en América Latina presentará una evolución particular que merece ser analizada erradicando de antemano la tendencia a considerarla simple epígono de los modelos europeos. Por ello, consideramos que las

obras de nuestra vanguardia presentan una modernidad fundadora en el desarrollo de una poesía y narrativa rebeldes e innovadoras.

Así, el estudio del fenómeno de la vanguardia constituye aún un gran campo por explorar y ante la considerable atención de la crítica por la poesía vanguardista creemos necesario virar nuestra atención a las manifestaciones en prosa con el objetivo de dar una comprensión más enriquecedora de lo que significó nuestra experiencia vanguardista. Asimismo, creemos que ante las diferentes tendencias que adoptaron los exponentes de la vanguardia peruana es preferible detenernos en un autor que delineó su obra con un peculiar criterio cosmopolita, nos referimos al arequipeño Alberto Hidalgo Lobato (Arequipa, 1987 – Buenos Aires, 1967)². Es cierto que el proceso de formación de las obras de Hidalgo tiene inevitablemente como telón de fondo los avances que habían alcanzado las corrientes vanguardistas europeas, pero también observaremos en él la necesidad de responder a los cambios perceptivos de una época donde la realidad americana impone la búsqueda de una afirmación que permita al artista definirse del centro cultural de las estéticas extranjeras sin marcar por ello su obra, especialmente narrativa, con un signo que demarque su procedencia geográfica. Quizá por tal motivo, las obras vanguardistas más representativas de Hidalgo se propongan operar sobre una nueva realidad urbana y/o cosmopolita tan compleja como heterogénea y, además,

² Alberto Hidalgo fue un prolífico escritor que incursionó en distintos géneros literarios, por no decir en todos. Su corta visita a España en 1920 le permitió conocer y asimilar los postulados estéticos de la vanguardia europea. De ahí que nos presentará libros tan esenciales como *Química del espíritu* (1923), *Simplismo* (1925) y *Descripción del cielo* (1928). Fue en el prólogo de su libro de 1925 donde Hidalgo esbozaría una teoría para la creación poética, tal formulación que después llegó a ser patentada como un *ismo* particular se denominó Simplismo y denota la importancia que tuvo la metáfora para la poesía a partir de los aportes del ultraísmo y el futurismo. El desarrollo de un arte personal en Hidalgo corresponde con la imagen ególatra que acompañó al escritor en toda su actividad literaria. No estaría demás mencionar que el arte libelista desarrollado por nuestro autor le deparó innumerables enemistades con reconocidas figuras como Clemente Palma, Luis Sánchez Cerro, José Pardo, Alberto Guillén, entre otros; y aún en Buenos Aires, lugar donde radicaría hasta su muerte, no dejó de tener altercados con Jorge Luis Borges o Victoria Ocampo.

incursionar en nuevas estrategias que pongan en tela de juicio la tradicional referencialidad de la mimesis. Además, en Buenos Aires —lugar donde residió por muchos años—, se hallaba más alejado de los movimientos sociales que en el Perú direccionaron nuestra atención a una problemática de índole nacional. Esto le permitió estar influenciado por la vanguardia argentina que mayoritariamente se identificaba con la tendencia cosmopolita de apertura cultural, de una “asimilación de los más variados estímulos provenientes de la cultura universal” (Videla 1994: 114).

Nuestra investigación se plantea como objetivo brindar una lectura que explique la relación entre modernidad, vanguardia y cosmopolitismo en la obra de Hidalgo. Para este trabajo se utilizará el libro de cuentos *Los sapos y otras personas* (1927) publicado en Buenos Aires, así como la novela *Aquí está el Anticristo* (1957)³ publicado también en la ciudad bonaerense. Por otro lado, consideramos como hipótesis: a) en la narrativa de vanguardia de Alberto Hidalgo la representación del espacio urbano proyecta una visión vanguardista concomitante a la experiencia modernizadora rioplatense, además el paradigma urbano que atraviesa toda su obra narrativa la devela como cosmopolita. b) la

³ Si bien en los siguientes capítulos dilucidaremos por qué una novela publicada en 1957 pueda ser considerada vanguardista a partir de sus rasgos de contenido, permítasenos ahora procurar otra respuesta al mencionar que la vanguardia literaria puede ser considerada no solo como un movimiento, sino como una época. En ese sentido, se reconoce que su predominancia estética se dio en las primeras décadas del siglo XX (especialmente durante los años 20 y 30) y, por ello, a fines de la década del 30, se pueda hablar del “fin de las vanguardias”. Así, Jorge Schwartz (1991) menciona que Hugo Verani considera 1916 y 1935 las fechas límites del periodo histórico de las vanguardias, Federico Schopf establece como marco cronológico 1916 y 1939 y Nelson Osorio sitúa el fin del periodo vanguardista en 1929 (año de la caída de la Bolsa de Nueva York) (1991: 29). Es más Schwartz nos dice que “A fines de los años veinte comienza a configurarse el ocaso de los movimientos vanguardistas” (30) aunque propone que en el año de 1938 se cierra el ciclo cronológico de las vanguardias. El objetivo de esta breve exposición es dejar claro que no existe una demarcación única en torno al periodo vanguardista. Asimismo, queremos postular que una novela como *Aquí está el Anticristo* publicada en 1957 aún se desarrolla bajo una estética vanguardista, pues la influencia del vanguardismo aún seguía vigente en ciertos lugares donde la narrativa vanguardista había calado con relativo éxito como en Buenos Aires. Diferente era el panorama en Lima y otras ciudades donde la estética regionalista (indigenista, en nuestro caso) se afirmaba y fructificaba. Por último, podemos tomar la afirmación de Edgar O’Hara (1987) quien al estudiar el ciclo de la poesía hidalguiana menciona: “Hidalgo fue quien persistió hasta el final de su vida con una conducta ‘vanguardista’” (100). Para el crítico, Hidalgo prolongó el sello de una época que se cerró en la década del 30 (114).

narrativa de vanguardia de Hidalgo posee un carácter heterogéneo y ecléctico; y c) la narrativa hidalguiana nos presenta cómo el hombre moderno busca adaptarse —o integrarse— a los espacios modernos. En consecuencia, estas hipótesis inauguran una reflexión en torno al papel que jugaron las ciudades en la narrativa de vanguardia de Hidalgo. Dicho en otros términos y a partir del objetivo propuesto por nuestra investigación, nuestras hipótesis se plantean develar el carácter urbano que posee la vanguardia cosmopolita de nuestro autor.

La tesis está dividida en tres capítulos. En el primer capítulo se realiza un balance de los principales aportes a la recepción crítica de la narrativa de vanguardia hispanoamericana. Dentro de los pocos estudios que pudo ofrecer la crítica literaria latinoamericana consideramos que algunos de los juicios de autores como Nelson Osorio, Ángel Rama y Hugo Verani resultan muy prácticos para nuestros intereses, pues nos otorgan una visión global de lo que significó la narrativa de vanguardia, aunque, claro está, no desmerecemos la lectura crítica que a partir de los años noventa abre nuevas perspectivas en el campo de estudio de las vanguardias. Por otro lado, examinaremos cómo la crítica peruana asume la narrativa vanguardista. Estos análisis serán el punto de partida para pretender una nueva valoración de la narrativa de vanguardia peruana, en particular, la narrativa cosmopolita de Alberto Hidalgo. Además, en este capítulo, vimos necesario distinguir algunos términos para dejar patente la libertad con que nuestra vanguardia asumió la estética de los *ismos* extranjeros. El fin es incidir en el carácter heterogéneo y ecléctico que caracterizará a la vanguardia de nuestro autor.

El segundo capítulo tiene como finalidad establecer el marco teórico de nuestra investigación. Así, observaremos que los conceptos de modernidad y cosmopolitismo responden afirmativamente a trazar los lineamientos con los cuales se estudiará la narrativa de Hidalgo. De este modo, la modernidad se constituye como el amplio espectro que albergará las transformaciones vanguardistas. Por otro lado, un acercamiento a la noción de cosmopolitismo hará posible develar su relevancia en la formación de las vanguardias latinoamericanas. Ahora bien, esta indagación no se propone dar un discurso apologético en favor del cosmopolitismo, sino más bien postular su relación con la problemática urbana, es decir, la ciudad y el sujeto urbano. De ello se desprende que la ciudad se convierte en el escenario privilegiado de la vanguardia cosmopolita y que el sujeto urbano desarrolle conductas similares al *flâneur* o a un *urbanita*. Por tanto, pensamos que esta problemática —que enmarca de manera general nuestro acercamiento a los análisis espaciales— será respondida cabalmente con los desarrollos presentados en el último capítulo.

El tercer capítulo consiste en un análisis textual de algunos relatos de *Los sapos y otras personas* y de la novela *Aquí está el Anticristo*. A partir de estos análisis se demostrará como las imágenes urbanas se hallan entrelazadas con determinadas categorías estéticas provenientes de diferentes corrientes vanguardistas. Todo ello nos permitirá comprender de manera más precisa las estrategias de representación de la ciudad que llevan a recorrer desde una ciudad que responde a un arte mimético o referencial a una ciudad irreal (o ficcionalizada) que pretende dar una mirada acorde al afán rupturista y experimental de la vanguardia. Por otra parte, el análisis de algunos capítulos de la novela de Hidalgo nos permitirá integrar el concepto de viaje (presente en la literatura cosmopolita) con planteamientos que dan cuenta del sujeto urbano en un

contexto desfavorable a una sensibilidad moderna y que contrasta con la vitalidad de las urbes en las primeras décadas del siglo XX.

El método que utilizaremos para examinar la narrativa de vanguardia de Alberto Hidalgo provendrá del estudio narratológico, especialmente del análisis espacial, desarrollado por Luz Aurora Pimentel (2001). Además, hemos optado por distintas bases teóricas en torno a las relaciones de modernidad, vanguardia y cosmopolitismo con el propósito de establecer una articulación interdisciplinaria que sea aprovechada cuando se recurra metodológicamente a la narratología. Y es que a partir de la representación del espacio en los textos de Hidalgo podremos observar los alcances que la sociología urbana de Georg Simmel (2005 [1903]) y Walter Benjamin (1998).

Con esta investigación pretendemos examinar una serie de textos poco apreciados por nuestra crítica literaria. Si alguien nos preguntara por qué elegir a Alberto Hidalgo entre el abanico de autores de nuestro vanguardismo, tendríamos que advertir los motivos que nos impulsaron a tal elección. Las razones para plantearnos una investigación en torno a la producción narrativa de Alberto Hidalgo radican, en primer lugar, en la importancia que alcanza su obra en mostrar un momento concreto en nuestra literatura ligado a las transformaciones sociales, económicas y culturales ocurridos casi de manera simultánea en todo el continente americano, es decir, la narrativa hidalguiana al tratar de acabar con las formas anquilosadas de la narrativa decimonónica nos acerca al fenómeno de renovación de nuestras letras, la cual acaeció en las primeras décadas del siglo XX. Una segunda razón que justifica este trabajo es que en Hidalgo convergen diversas estéticas vanguardistas. Por ello, en numerosos pasajes de su obra encontraremos el apremiante deseo de gestar —con un criterio ecléctico— un nuevo

estilo: moderno y, a la vez, complejo que haga difícil cualquier futuro encasillamiento (lo cual expresa el individualismo y egocentrismo que era tan reconocido en nuestro autor).

Por último, buscamos rescatar una tradición soterrada, olvidada y —en algunos casos— negada por nuestra crítica literaria en un autor que es reconocido más bien por su cuantiosa producción poética. Además, debemos dejar en claro nuestro interés en abrir nuevas líneas de investigación en torno a la narrativa de vanguardia peruana a partir de los resultados obtenidos en el presente trabajo. Es nuestro anhelo suscitar en nuestros futuros lectores el interés por una prosa que por diversas razones repercutió en las generaciones venideras.

CAPÍTULO I

LECTURA CRÍTICA DE LA NARRATIVA DE VANGUARDIA Y SUS ALCANCES EN LA PROSA DE ALBERTO HIDALGO

La narrativa de vanguardia se nos presenta no solo como aquella narrativa de avanzada (apelando a su origen bélico), sino también comprende una estética de lo nuevo: lo que posee rasgos de originalidad. Si bien los procesos de modernización que se llevaron a cabo en las ciudades de América Latina a inicios del siglo XX contribuyeron a la experimentación y a la consecuente renovación de la poesía, también esta inquietud iconoclasta se hizo ostensible en la prosa. Paradójicamente, la narrativa de vanguardia latinoamericana establecerá un continuo debate con la modernidad⁴. Poco a poco, los narradores dejarán la conexión inicial que los impulsaba a reflejar las transformaciones sociales y tecnológicas que cambian el rostro de sus ciudades para aventurarse en la búsqueda de formas propias, nuevas direcciones que se vinculan con lo fantástico, llevándolos, en muchos casos, a vaciar de toda referencialidad sus textos; otros, por su parte, se inclinarán a esbozar sus preocupaciones políticos-sociales.

Así, vemos que la dificultad planteada en la introducción a este trabajo en cuanto al concepto de vanguardia se mantiene en su vertiente narrativa. La narrativa de vanguardia se presenta también sin límites conceptuales definidos, un tejido textual de útil pero peligrosa eficacia. En lo que atañe a los estudios sobre la narrativa de vanguardia podemos decir que su cantidad es sorprendentemente menor en comparación

⁴ Muchos de los textos vanguardistas de nuestro continente se prestan para dislocar discursos tradicionales de la modernidad (entendiéndose desde un carácter lineal y evolutivo) al exponer el presente latinoamericano como una posición geopolítica saturada sincrónicamente de pasados y futuros.

a la extensión de la producción vanguardista. Por tanto consideramos que el estudio de la narrativa de vanguardia es crucial para entender la compleja red que se tejió entre autores peruanos como Alberto Hidalgo con sus homólogos hispanoamericanos.

1.1 La crítica frente a la narrativa de vanguardia hispanoamericana

Parafraseando a Ángel Rama, la crítica María Bustos Fernández mencionaba: “La narrativa latinoamericana de vanguardia es doblemente un ‘pez enjabonado’ que se resiste a cualquier intento de definición” (1996: 12). Razones no le faltaba para tal afirmación pues la crítica literaria ha reconocido la dificultad de la inserción de la narrativa de vanguardia en el contexto total de la producción literaria en Hispanoamérica. Por ello, en este apartado, creemos necesario detenernos en las lecturas críticas de quien creemos han dejado los más grandes aportes en torno a la narrativa de vanguardia hispanoamericana.

1.1.1 Nelson Osorio y su configuración de una narrativa de vanguardia hispanoamericana

Dentro de los estudios sobre narrativa de vanguardia es imprescindible analizar el de Nelson Osorio quien en su artículo “La tienda de muñecos de Julio Garmendia en la narrativa de la Vanguardia Hispanoamericana” (1977-78) trata de mostrar una “fundamentación teórica” que lo lleve a rastrear las tendencias vanguardistas en Venezuela e Hispanoamérica, en la cual no es ajena su propia exigencia a observar “cuáles manifestaciones pueden considerarse como síntoma de posiciones vanguardistas y de qué manera éstas se pueden relacionar para diseñar un panorama global del Vanguardismo Hispanoamericano” (26).

Según Osorio, el vanguardismo artístico —con sus diversas manifestaciones y polémicas experimentales— aparece y se desarrolla paralelamente a las tendencias que se han llamado nativistas, regionalistas, criollistas o mundonovistas. Así, desde su primer planteamiento el crítico chileno busca “comprender que tras la diversidad de manifestaciones nacionales hay en Hispanoamérica una literatura vanguardista diferenciable como conjunto” (14). Tomando como base las condiciones históricas propiciadas a partir de la Primera Guerra Mundial y la internacionalización de la realidad latinoamericana como efecto de la creciente dependencia con los monopolios norteamericanos, Osorio plantea estudiar la Vanguardia —y por correlación su producción narrativa— como respuesta a estas nuevas condiciones que afectan la vida cultural a nivel global. Esto llevaría a establecer correspondencias a partir de “un segundo nivel de internacionalidad” de la vanguardia hispanoamericana, es decir, se busca analizar el conjunto de manifestaciones vanguardistas homologables en Hispanoamérica que dé cuenta de una fisonomía propia al superar aquella tendencia de equiparar y caracterizar en función de las escuelas europeas vanguardistas (24).

De tal manera, Osorio encuentra similitudes entre las obras narrativas de Julio Garmendia, Pablo Palacio (*Un hombre muerto a puntapiés* [1928]), Jaime Torres Bodet (*Margarita de niebla* [1927]), Roberto Arlt (*El juguete rabioso* [1926]), Arqueles Vela (*El café de nadie* [1926]). En ese mismo contexto, el crítico chileno esboza un posible diálogo con las novelas de Martín Adán, Macedonio Fernández y Gilberto Owen que se publicaron en 1928, con lo cual una obra tan extraña como *La tienda de muñecos* (1927) formaría parte del “archipiélago” perteneciente a la producción vanguardista del continente americano. Más allá de que estos autores coincidieran cronológicamente en publicar por los mismos años, los elementos comunes que se encuentran en su narrativa

de vanguardia serían: a) La común desvinculación (a veces agresiva) con respecto a la línea dominante que establece la narrativa leída, aceptada y gustada por el *stablishment* culto de esos años; b) El suelto desenfadado y a veces hasta la displicencia con que estas obras se situaban ante los “valores consagrados”; c) la deliberada desacralización que implicaban del lenguaje dominical y “poético” que entonces definía “lo literario”; d) la preferencia por personajes marginados del sistema; e) el predominio de la narración personal; y f) la interiorización de la perspectiva narrativa (cf. 1977-78: 36).

A pesar de mencionar *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán entre los muchos ejemplos de narrativa de vanguardia, Osorio olvida que en dicha novela está presente una estética urbana y, por ende, un carácter cosmopolita. También Huidobro, Arlt y Macedonio Fernández resaltan las vicisitudes de la vida urbana en sus obras. Aun así, el crítico obvia al cosmopolitismo como una característica a ser resaltada. Este olvido sería adrede pues Osorio propone la narrativa de la vanguardia como una narrativa “en la que se concreta una literatura que, *sin ser cosmopolita* y sin dejar de ser nacional, ya no es 'regionalista' sino hispanoamericana” (14 *Énfasis nuestro*). De tal manera, observamos que el claro intento de dar a conocer la existencia de una vertiente hasta entonces “subterránea” en la narrativa hispanoamericana estaría limitado no solo en función de las condiciones históricas y sociales que afectaban a una Hispanoamérica en vías de modernización sino en el explícito hecho de considerar para su análisis a aquellas obras que se configuren como variantes nacionales (salvaguardando la distancia con aquellas obras pertenecientes a la narrativa regionalista). Y es por ello que su labor no está en un rescate global de la narrativa de vanguardia que dé cuenta de su carácter heterogéneo, sino a un principio de diseñar una valoración para aquella producción vanguardista que exprese, según el crítico, lo verdaderamente

hispanoamericano. Este criterio ideológico va a seguir desarrollándose en trabajos de reconocidos estudiosos como Roberto Fernández Retamar (“Sobre la Vanguardia en la literatura latinoamericana” [1984]) y Óscar Collazos (*Los vanguardismos en la América Latina* [1970]).

1.1.2. Ángel Rama y el desarrollo de la narrativa de vanguardia latinoamericana

Con el propósito de lograr un enfoque integracionista sobre la producción de vanguardia dentro del sistema literario latinoamericano, Ángel Rama toma conciencia de los perjuicios que para una correcta apreciación de la cultura latinoamericana entrañaba la simplificación del concepto de vanguardia que venía manejando la crítica. En este sentido, Rama —en su trabajo “Las dos vanguardias latinoamericanas”— advertía que la crítica de su época se estaba limitando a generalizar las clasificaciones aludidas al regionalismo y al vanguardismo a partir de la oposición viejo/nuevo, con lo cual “desaparecen enormes paneles narrativos y poéticos o donde se subvierten jerarquías internas del proceso intelectual latinoamericano en beneficio de cualquier figurín de moda” (1973: 60). Es decir, la visión de las vanguardias es empobrecida y su pluralidad borrada en beneficio de un común denominador: la “modernización” que unifica el funcionamiento de la producción vanguardista en el campo literario. Pero es también en este ensayo donde Rama comprende la existencia de una doble vanguardia en Latinoamérica: una vanguardia que conserva una actitud iconoclasta para así poder insertarse en el ámbito internacional, y otra que a pesar de mantener un gesto innovador se halla enfrentada al problema de identidad pues pretende insertarse dentro de su propia comunidad social.

Esta idea será ampliada en su ensayo “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”⁵ donde vuelve a entender a la vanguardia como dos vanguardias que caminan paralelas dentro un mismo periodo, es decir, dos diálogos culturales patentes y simultáneos existentes dentro del ámbito latinoamericano. De tal manera, se observa la existencia de una fracción de la vanguardia que “más allá del rechazo de la tradición realista en su aspecto formal, aspira a recoger de ella su vocación de adentramiento en la comunidad social, con lo cual se religa a las ideologías regionalistas” (1982: 110). Y otra fracción que en cambio “para mantener puro su formulación vanguardista, que implica ruptura con el pasado y remisión a una inexistente realidad que los espera en el futuro, intensifica su vinculación con la estructura del vanguardismo europeo” (*Ibíd.*).

Así, podemos hablar que hubo una opción que estuvo ligada a una narrativa universalista (o cosmopolita), pues “[p]ara algunos la creación vanguardista fue una palabra, una obra, que los forzó a aprehender conjuntamente el sistema literario europeo en que se habían constituido los modelos que manejaba, realizando por lo tanto dos operaciones simultáneas de apropiación” (112).

Dentro de este sector el crítico uruguayo ubica a autores como Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier. Es decir, narradores quienes a pesar de utilizar un repertorio temático latinoamericano no dejan de adoptar el sistema literario europeo y, por ende, de arrastrar la “importancia de otros sectores culturales que iban desde las formas más ostensibles de dependencia, como la apropiación de una lengua extranjera, hasta la aceptación pasiva de una estructura de valores” (113).

⁵ Publicada originalmente en italiano en 1973 bajo el título “Mezzo secolo di narrativa latinoamericana”. Para este estudio tomamos la versión en español publicada en: *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*, Bogotá: Procultura/Colcultura, 1982.

A la par de esta narrativa cosmopolita se gestó otra narrativa transculturadora “cuyas obras se construyeron dentro del sistema literario latinoamericano apelando a sus estructuras y a sus contribuciones, tratando de transformarlo y adecuarlo a las nuevas realidades” (115). Dentro de este sector, se resaltan obras como *Escalas* (1923) de César Vallejo y *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, quienes escriben a partir de un lenguaje común y el mutuo conocimiento de su realidad latinoamericana.

Sin embargo, las reflexiones de Rama en torno a la vanguardia narrativa en Latinoamérica seguirán creando polémica. En efecto, en 1977, el crítico propone discutir sobre dos tipos de vanguardias aunque en relación al tipo de práctica genérica, es decir, una vanguardia poética y otra narrativa. A pesar que cada una de estas dos vertientes presenta sus respectivas particularidades, se llega a establecer que en el discurso narrativo existe una “tensión” más acentuada que en el poético. Aquella tensión de la que habla Rama es la que se gesta en el momento en que obras como “La señorita etcétera” (1922) de Arqueles Vela o *Memorias sentimentales de Juan Miramar* (1923) de Oswald de Andrade irrumpen en el escenario literario abriendo la brecha por donde transiten posteriormente novelas como *Macunaíma* (1928) de Mario de Andrade, *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán y *Los siete locos* (1929) de Roberto Arlt que representan un segundo momento de la vanguardia narrativa en Latinoamérica.

Por tal motivo, creemos importante comprender aquella tensión a la que Rama hace referencia pues no se trataría de otra cosa que de “un ‘desequilibrio’ resultado a la vez de puntos disímiles entre los cuales se movió esta vanguardia” (Contreras 1996: 141). Lo que Rama explica es que hubo una transición, “[un] pasaje de la talentosa

imitación a la investigación original de la propia cultura, sin por eso desdeñar la riqueza de una nueva perspectiva estética” (1977: 4).

Así este estadio se hallaría entre la “ruptura” de las primeras expresiones del vanguardismo cosmopolita y la otra fracción transculturadora. Este tercer momento (temporalmente sería un segundo periodo) que se llamaría “transaccional” cuestiona la opción de ruptura con que se venía estudiando a la vanguardia, ya que asume dicha noción como una “transformación”, un tránsito hacia la narrativa de los transculturadores. En este intermedio Rama ubica a autores como Julio Garmendia, José Félix Fuenmayor, Felisberto Hernández, Enrique Labrador y sus “novelas gaseiformes”, Macedonio Fernández y Martín Adán. Con ello vemos que la clasificación Rama no obedece a encasillamientos en una sola corriente ni a criterios temporales, pues es capaz de ubicar a un mismo autor en diferentes momentos. Tal es el caso de Adán que se halla en el momento transaccional y en el siguiente, o el hecho de ubicar en el momento de transición a los cuentos de *Belazarte* publicados en 1934 y luego, en el momento transculturador, a *Macunaíma* de 1928 (cf. Contreras 1996).

Por lo tanto, si tomamos en cuenta los estudios presentados, para Rama, la vanguardia narrativa latinoamericana se va consolidando a través de distintos momentos;

1. entre ellos, aquel llamado “cosmopolita” que surge en estrecha vinculación al vanguardismo europeo, pero que sabe tomar perspectiva para descubrir lo propio. Este es un primer polo de carácter externo que busca establecer una comunicación directa con los centros cosmopolitas exteriores teniendo como base en América Latina enclaves ya modernizados (ej. Buenos Aires). En este

contexto, se pueden nombrar a escritores como Huidobro, Arqueles Vela y Oswald de Andrade.

2. En el segundo momento, llamado “período transaccional” que según Contreras “se encuentra con un pie en la talentosa imitación y otro en la investigación original de la propia cultura” (1996:143) es decir, busca un equilibrio entre tendencias nacionalistas e internacionalistas. Uno de sus representantes es Julio Garmendia con *La tienda de muñecos* (1927).
3. El tercer momento es considerado como el más latinoamericano por estar desvinculado de una praxis dependiente de lo europeo. Esta narrativa que podemos llamar “transculturadora” es un polo interno que pretende alcanzar su modernización sin pérdida de factores trascendentales de la tradición latinoamericana. Según Rama podemos ubicar aquí a *La casa de cartón* de Martín Adán, *Escalas* de César Vallejo, *Macunaíma* de Mario de Andrade, entre otros.

Como observamos, Ángel Rama aborda la narrativa latinoamericana desde una perspectiva interdisciplinaria, esencialmente orientada al análisis del funcionamiento textual dentro de la realidad cultural latinoamericana. Desde este estudio panorámico de las manifestaciones narrativas de la vanguardia latinoamericana, Rama plantea muchas interrogantes, pero, sobre todo, pone de manifiesto la “duplicidad” de la vanguardia, el carácter heterogéneo que supera visiones eurocéntricas, reductivas y homogeneizadoras, y la complejidad para cartografiar dicho fenómeno. Además su interés por develar una narrativa cosmopolita hasta entonces olvidada por el predominio de una estética regionalista colabora en no distorsionar ni deformar nuestra realidad. Este incisivo esfuerzo de determinar las profundas asociaciones entre los mecanismos de

significación y su vinculación con el proceso cultural del continente latinoamericano lo dota de un carácter imprescindible, complejo y quizá contradictorio.

1.1.3. Hugo Verani y la heterogeneidad de la narrativa de vanguardia hispanoamericana

A diferencia de otros críticos Hugo J. Verani destaca la posición del Perú en *Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica* (1986) pues el crítico uruguayo observa la trascendencia de muchos de nuestros escritores dentro del periodo de la denominada vanguardia histórica. Si bien Verani en un inicio se limita a registrar a los poetas peruanos y mencionar la importancia que tuvieron en las diferentes revistas de la década del veinte, así como también en los manifiestos y proclamas vanguardistas producidos en nuestro territorio, será en su antología *Narrativa vanguardista hispanoamericana* (1996), la cual incluye a catorce narradores de ocho países hispanoamericanos, donde pone de relieve la producción cuentística de Vallejo al incluir los cuentos “Muro este”, “Muro dobleancho”, “Alféizar” y “Más allá de la vida y de la muerte” pertenecientes al libro *Escalas*. También resulta sumamente ilustrativo encontrar a Martín Adán dentro de la selección de Verani. Aquí, Verani sostiene que la narrativa de Adán se caracteriza por la autorreferencialidad, la enumeración problemática y el humor debido al uso de diminutivos (1996: 63-64). Y es que para este crítico tanto Julio Garmendia, Pablo Palacio, José Félix Fuenmayor, César Vallejo y Martín Adán “representan la consolidación continental de una narrativa insurgente y polémica” (56).

Verani rescata el término de “vanguardia” para cierto tipo de narrativa, y limita su uso a cierta época histórica (desde 1922 hasta 1932). La antología de Verani permite dar una lectura crítica a las innovadoras obras de comienzos de siglo, no es solo una

reivindicación de la narrativa de vanguardia sino la recuperación de una narrativa soslayada por la tradición literaria, lo cual, según Hugo Achugar (1996), muestra “un intento de diseñar el espacio canónico de la narrativa de vanguardia” (17). Sin embargo, su análisis sobre los cuentos de Vallejo no dejan de reducirse a mostrar en ellos su anécdota más simplificada como en el caso de “Muro este” que lo resume como una “narración lírica de un hombre que sobrevive a un fusilamiento” (Verani 1996: 60), en consecuencia, no solo le resta importancia a la temática experimental de la obra sino que caracteriza a la prosa vallejiana como un correlato de su praxis poética.

A raíz de su trabajo “La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana” (1998), Verani pretende encontrar un proyecto de “carácter continental”⁶ dentro de una vanguardia narrativa que se constituye como heterogénea y es precisamente este rasgo el que imposibilitaría una delimitación del corpus y del fenómeno llamado vanguardia narrativa hispanoamericana.

Abocándose a la ficción vanguardista, Verani establece que ésta puede ser entendida a partir de la ruptura que impugna los presupuestos estéticos realistas y regionalistas, lo cual estaría acorde con una “avanzada cosmopolita” que “ilustra la multiplicidad de caminos en que se bifurca la vanguardia narrativa hispanoamericana” (1998: 117). Vale decir que la narrativa de vanguardia presenta una escritura abiertamente experimental que rompe con la suntuosa retórica preciosista del

⁶ También Jorge Schwartz en la “Introducción” a *Las vanguardias latinoamericanas* (1991) pretende examinar el vanguardismo latinoamericano desde una perspectiva continental y, en contra de las “investigaciones sectoriales”, menciona que se debe tomar en cuenta las obras en lengua portuguesa pues muchos antólogos y críticos excluyen a Brasil en sus respectivos trabajos. Su estudio se desarrolla sobre la base de que existen dos momentos en la vanguardia latinoamericana: el primero marcado por una orientación estrictamente estética –a principios de la década del veinte–, y el segundo, que tendría su distinción en el carácter ideológico a causa de las preocupaciones político-sociales en los años 30.

modernismo. Además el crítico evidencia los siguientes rasgos que comparte la narrativa de vanguardia:

1. La prosa vanguardista más representativa revela un carácter altamente lírico, autoconsciente y fragmentario;
2. desarrolla tramas argumentales que transgreden lo anecdótico en torno de personajes que tienden a desvanecerse, cultivando una visión lúdica e irónica que intensifica la libertad expresiva y las aventuras de la imaginación.
3. Sobresale, por un lado, la ruptura de las fronteras genéricas, formas narrativas provenientes de los dominios de la poesía, exploraciones del escurridizo mundo interior singularizadas por la presencia del lirismo y por imágenes insólitas;
4. y por otro, la escritura digresiva y metanarrativa que anula el concepto de obra orgánica y el carácter documental del relato tradicional, con el fin de acentuar la índole ficticia de lo literario (1998: 117-118).

De tal manera, Verani busca reconstruir el panorama literario de la vanguardia narrativa a partir del análisis las obras de Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Roberto Arlt, Vicente Huidobro, Salvador Novo, Martín Adán, entre otros. Tanto Arlt, Palacio, Adán, autores que recepcionan y experimentan de diferente manera la vida moderna de la segunda década del XX, “coinciden en adaptar formas literarias que captan el dinámico ritmo de una época cambiante, en consonancia con los avances tecnológicos operados en la sociedad” (1998: 126).

A pesar de ello, el aporte de Verani sigue siendo inconcluso no sólo porque no da cuenta de una vanguardia indigenista o andina (por ejemplo, *El pez de oro* de Gamaliel Churata), la cual pareciera no se puede engranar en su proyecto

continentalista, sino también porque no logra ahondar en el vanguardismo cosmopolita. Especialmente en lo que respecta al breve análisis de la novela *La casa de cartón*, pues el crítico uruguayo se enfoca en explicar su estética, la subjetividad lírica y el fragmentarismo del relato en razón del juego metafórico que se despliega por parte de un narrador lúdico (1998:124-126) olvidando mencionar que el imaginario de Adán toma elementos de la ciudad aristocrática y/o burguesa, paradójicamente, para criticarla. Este hecho estaría acorde a una actitud vanguardista, a un cosmopolitismo crítico cuando se compara las ciudades de Lima y París. A pesar de mencionar que en su trama encontramos los elementos más heterogéneos, Verani olvida también asociarlo con la estética del cine y, por consiguiente, identificar ciertas técnicas cinematográficas presentes en la novela de Adán.

1.1.4. Últimos asedios de la crítica literaria a la narrativa de vanguardia latinoamericana.

Durante las últimas décadas, me refiero a partir de los años noventa, se ha dado una mayor importancia a brindar un mayor conocimiento sobre la narrativa de vanguardia en Latinoamérica. En consecuencia, la crítica literaria contemporánea buscará renovar viejos conceptos o planteamientos teóricos, y apuntar al estudio del proyecto estético de la vanguardia latinoamericana mediante las estrategias literarias presentes en los relatos.

Así, tenemos a Katharina Niemeyer (1998 [1995]) quien realiza una aproximación a la novela vanguardista hispanoamericana. Niemeyer empieza su análisis cuestionando los criterios con los cuales se establecía la pertinencia de ciertos textos como vanguardistas. En efecto, Niemeyer al problematizar sobre la inestabilidad

inherente a la categoría “novela vanguardista” reconoce que ciertos rasgos específicos en relación al contenido y la expresión no son suficientes para determinar el carácter vanguardista de un texto, “[...] sino se cifran en lo que a través del manejo particular de los procedimientos esbozados y en atención al contexto discursivo y social histórico pueden reconstruirse como intencionalidades específicas” (1998: 166).

En cambio, Álvaro Contreras (1996) intenta revisar críticamente algunos supuestos sobre la narrativa de la vanguardia de las últimas décadas. Contreras, al igual que Rama, establece como “La cuestión [para caracterizar la vanguardia narrativa] no radicaría en dónde ubicar la ruptura, el cambio, sino en diseñar un nuevo mapa de la vanguardia narrativa latinoamericana” (1996: 143). Lejos de proponer el criterio ruptura-modernidad, Contreras considera que la “transformación” sería la categoría más pertinente para reflexionar sobre la naturaleza de nuestra vanguardia narrativa y sus múltiples códigos estéticos. Así, pensar el sistema literario vanguardista no en términos binarios conlleva a cuestionar el funcionamiento de aquellas estrategias que delimita un corpus narrativo exclusivo de la vanguardia para dejar ver que en su interior gravitan “múltiples postulados de lenguaje —de rupturas, pero también de renovación, y ajustes expresivos” (Contreras 2007: 218). Se trata de construir un espacio teórico de reflexión donde se pueda “perturbar los límites en los cuales se ha hecho el término vanguardia narrativa latinoamericana, [y] de reinsertar sus interpretaciones en un eje dinámico donde se pueda visualizar el objeto de estudio como espacio plural” (217).

De similar manera, Javier Lasarte (1998) propone el término “multiplicidad” para superar las visiones homogeneizadoras en torno al estudio de la vanguardia en América Latina. Esta idea estaría acorde con la posición de Rama y, además, se podría

vincular a la heterogeneidad expuesta por Verani. Sin embargo, la flexibilidad que propone en el estudio de obras publicadas dentro del periodo vanguardista lleva a Lasarte a incorporar textos tan disímiles como contradictorios a una actitud netamente vanguardista. Si bien su propuesta gira en torno a la narrativa venezolana, observamos que al trazar un mapa más flexible de la narrativa de vanguardia incorpora textos que negocian con la tradición y conservan un sesgo nacionalista. Este hecho deja entrever que cualquier texto publicado entre las décadas del veinte y treinta pueda incorporarse al corpus de la prosa vanguardista.

Por tal motivo, no podemos dejar de mencionar a críticos que establecen una delimitación del corpus a partir del sentido de ruptura que se hallan presente en las obras más representativas de la vanguardia narrativa. Tal es el caso de María Bustos Fernández quien en *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana* (1996) propone caracterizar las obras de Jaime Torres Bodet, Macedonio Fernández y José Félix Fuenmayor como renovadoras y reaccionarias a la noción de realismo que manejaba la literatura decimonónica. Aunque Bustos Fernández va más allá y propone estudiar a estos autores desde la problematización del concepto de representación que se registra en sus obras. De tal manera, establece que los narradores vanguardistas “inauguran campos de reflexión estética que permiten, eventualmente, retomar desde una perspectiva ‘moderna’ la verdadera ‘representatividad’ latinoamericana y recuperar un contexto que se había problematizado con el esteticismo modernista” (1996: 18).

A partir de este cuestionamiento, nos parece relevante detenernos en los planteamientos de Vicky Unruh (1999), pues afirma que los escritores vanguardistas “socavaban el proceso narrativo convencional y recurrían amplia y libremente a las

estrategias retóricas de múltiples modos expresivos, tanto visuales y plásticos como verbales” (1999: 249). Para Unruh, este denominado “impulso poligenérico” conlleva el desmoronamiento de las barreras entre arte y vida, permitiendo a los vanguardistas maniobrar con facilidad entre géneros y modos estéticos (*Ibíd.*). Por tal motivo, la autora apunta que “la radical vacilación genérica de la narrativa [de vanguardia] es una característica general” (251) donde “las nuevas estrategias textuales, lejos de ser un mero virtuosismo técnico, responden a un concreto ambiente cultural y social del momento” (252). Vale recordar que en *Latin American Vanguardists* (1994), Unruh había propuesto el concepto de “rehumanización” para caracterizar el arte de las vanguardias latinoamericanas, una clara alusión —y oposición— al arte deshumanizado que, según Ortega y Gasset, caracterizaba a las manifestaciones vanguardistas del viejo continente. Tanto Huidobro, Vallejo como Carlos Drummond de Andrade, a pesar de sus diferencias estéticas e ideológicas, elaboran discursos donde arte y vida se hallan comprometidos. En conclusión, para Unruh, la rehumanización del arte de la vanguardia se resume en tres ideas:

(1) that Latin America’s vanguards sought a reengagement between art and experience; (2) that Latin American writers often sought to reshape and redefine, with various purposes in mind, what Ortega had identified as the deshumanized quality of modern art; and (3) that Latin American vanguardist activity sometimes recast vanguardism itself, in particular, the desfamiliarizing features encompassed in Ortega’s Word deshumanized, as peculiarly Latin American phenomena (1991: 26)⁷.

Por otro lado, Eva Valcárcel en su artículo “Bodegón au bon marché. Sobre vanguardia y escritura literaria en Hispanoamérica” (2000), nos menciona:

⁷ (1) que las vanguardias latinoamericanas buscaron un nuevo compromiso entre el arte y la experiencia, (2) que los escritores latinoamericanos a menudo buscaban remodelar y redefinir, con diversos fines en mente, lo que Ortega había identificado como la cualidad deshumanizada del arte moderno, y (3) que la actividad vanguardista latinoamericana, a veces, redefine al mismo vanguardismo, en particular, las características desfamiliarizadoras abarcadas en el mundo deshumanizado de Ortega que son una peculiaridad del fenómeno latinoamericano (*la traducción es nuestra*).

Las manifestaciones de la obra de vanguardia llaman la atención en un principio por la radicalidad de sus formas rupturistas; sin embargo, el experimentalismo de la vanguardia es más profundo y plantea la necesidad de enfrentarse a convenciones sociales de todo orden y a desarmar el aparato comunicativo ordinario, suprimir los objetivos artísticos, acabar con los temas literarios. La actitud iconoclasta en el discurso ideológico llevó a la producción de un lenguaje revolucionario (2000: 68).

Esta reflexión sobre el experimentalismo presente en la narrativa de vanguardia también se puede apreciar en Yanna Hadatty Mora (2003) cuando se propone revisar la crisis de la representación del contrato mimético en la narrativa vanguardista. Hadatty Mora plantea una de las problemáticas más esenciales que surge de la relación establecida por la vanguardia con la representación por la cual los textos narrativos de las vanguardias latinoamericanas se devoran a sí mismos (“autofagia”) mediante estrategias metanarrativas y autorreferenciales. Además resulta de mucho interés su selección del corpus de textos vanguardistas en función de que éstos rompan con la mimesis decimonónica del realismo que resultaban poco adecuadas para representar al sujeto moderno y su entorno. Además en *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)* (2009), Hadatty Mora pone de relieve el espacio de la ciudad como un imaginario recurrente en la narrativa de vanguardia mexicana. Con lo cual se busca reivindicar su estudio en torno al fenómeno de la urbe y su articulación con el deseo de progreso y renovación en la estética vanguardista.

Por su parte, Rose Corral (2006) intenta dar una síntesis del camino recorrido por los estudios sobre las vanguardias en Hispanoamérica en los últimos treinta años y, a la vez, reflexionar sobre la recepción crítica que a pesar de sus esfuerzos todavía no logra rastrear y analizar esta “tradición soterrada” a causa del triunfo de la novela regionalista (cf. 2006: 23). De este modo, para Corral, resulta iluminador el concepto de

modernidad ya que las vanguardias “están íntimamente vinculadas con el proceso más amplio de la modernidad —una modernidad conflictiva, casi siempre— que empieza en nuestro continente a finales del siglo XIX” (26). Con lo cual el corpus de textos vanguardistas sería más flexible y acogería propuestas tan disímiles como las de Felisberto Hernández y Roberto Arlt.

A partir de lo expuesto podemos establecer que resulta contraproducente menospreciar las experimentaciones de la vanguardia narrativa. La crítica literaria de estos últimos años ha aprendido a adecuar su lenguaje para poder apreciar y evaluar positivamente las innovaciones de autores tan disímiles como contradictorios. Aunque aún queda pendiente una meticulosa revisión de los términos que sirven para calificar una serie de obras literarias, pues no se puede catalogar de vanguardistas a autores que no pretenden serlo; los críticos han empezado a desligarse de los proyectos que se constituyeron en la década del sesenta, concretamente a aquellos que destacaban el carácter latinoamericanista y alternativo o revolucionario de su ideología (Lasarte 1995: 95 y ss.). Si bien es difícil agrupar por medio de obras que manifiestan ser fragmentarias, polifacéticas además de cosmopolitas, no podemos dejar de lado que su innovación y creatividad marcará el devenir de la producción del *Boom*.

Finalmente, creemos que estas reflexiones sobre la narrativa de vanguardia en Latinoamérica serán de decisiva utilidad para nuestro estudio pues advierten un periodo cosmopolita (Rama 1982) que no deja de exponer ciertas contradicciones en su conformación y desarrollo. Sin perder de vista este criterio, la crítica latinoamericana ha reflexionado sobre la conciencia de ruptura o transformación que late en el centro de todo proyecto vanguardista. Esta contribución se hará patente cuando configuremos lo

moderno cosmopolita en la prosa de Hidalgo. Además, su pertinencia podrá comprobarse cuando analicemos cómo las estrategias de representación en la narrativa de nuestro autor arequipeño, a pesar de la originalidad de su inventiva, son de alguna manera semejantes a las elaboradas por vanguardistas como Torres Bodet, Huidobro, Arlt, Macedonio Fernández, entre otros. Pero antes de hacerlo, conviene examinar los estudios sobre narrativa de vanguardia peruana.

1.2. Nuestra crítica literaria frente a la narrativa de vanguardia peruana

Luego de una revisión de los supuestos ideológicos que han sustentado gran parte de los trabajos críticos dedicados a la vanguardia narrativa latinoamericana surge la necesaria revisión de los estudios que exclusivamente interpretan los textos vanguardistas de autores peruanos. Si la crítica literaria peruana ha relegado la importancia a nuestra vanguardia narrativa entonces urge observar y preguntarse cuáles fueron las estrategias de interpretación y por qué la crítica literaria tradicional se mostró inflexible y poco relativizante frente a la pluralidad y polisemia de los lenguajes de nuestros prosistas de la vanguardia y sus estrategias literarias modernas o modernizadoras. A continuación, recorreremos los planteamientos de algunos de nuestros críticos al respecto.

Estuardo Núñez en su obra *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)* (1965) señala el valor de adelantado que poseía Martín Adán dentro de la prosa peruana por su obra *La casa de cartón*. Además señala: “aquel libro constituía algo más que una modalidad ingeniosa de la “vanguardia” que entonces irrumpía” (82). Es así como Núñez expresa su adhesión a la crítica de Luis Alberto Sánchez y José Carlos

Mariátegui al subrayar la importancia y vigencia de la prosa de Adán no solo por manipular ingeniosamente la realidad sino porque:

Martín Adán cumplió la misión de concretar un estado de espíritu en los prosadores, vigente alrededor de 1930 o poco antes. Tal inquietud se puede advertir igualmente en los cuentos de Alberto Hidalgo (*Los sapos y otras personas*, Buenos Aires, 1926), en un escritor prematuramente desaparecido y de gran aliento; Adalberto Varallanos (1905-1929): *La muerte a los 21 años*. Lima, 1939 y en Gamaliel Churata (*El pez de oro –retablos del Laykhakuy*, La Paz-Cochabamba, 1957), [...] Un libro afín a *La casa de cartón* pero ambientado en Europa y desencantadamente crudo e impuroso fue en su época el de Xavier Abril (*Hollywood*, Madrid-Buenos Aires, 1931), que contiene, al lado de los primeros poemas del autor, algunos “relatos contemporáneos” con influjo explícito de Martín Adán y Ramón Gómez de la Serna (83-84).

Para Núñez esta nueva concepción del arte de la prosa peruana, es decir, la narrativa de vanguardia es lograda gracias a una novela clave como *La casa de cartón*. De esta manera, Martín Adán se convierte en una suerte de precursor de la narrativa de vanguardia en el Perú. A pesar de lo subjetivo que pueda parecer esta afirmación, creemos que tanto A. Hidalgo, A. Varallanos, G. Churata y X. Abril expresaron en sus textos —aunque de desigual manera— la radicalidad, la discontinuidad, el fragmentarismo y la actitud lúdica de la estética de Martín Adán.

Si bien reconocemos los méritos de esta propuesta, la lectura de Núñez continúa marcada por un tradicionalismo crítico que va acorde al humanismo social de su época. Como veremos más adelante, esta crítica marcadamente aproblemática —más cercana a la tradicional historia literaria— va a marcar el derrotero por el cual transitarán los siguientes estudios críticos sobre narrativa de vanguardia peruana.

Es por ello que más acorde con la visión humanista de Núñez se encuentra el poeta y también crítico Washington Delgado quien en *Historia de la Literatura*

Republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente (1980) sitúa al vanguardismo dentro del periodo comprendido entre 1920 y 1930. Delgado, dentro de la periodización que propone, aclara que el vanguardismo peruano fue una década donde era notorio el predominio de la poesía sobre los demás géneros literarios (1980: 113). De esta manera, menciona que dentro de la “narrativa en la vanguardia” no hubo una renovación estética tan clara como en la poesía ya sea por el apego a la tradición que alejan las “innovaciones personales” o por “el deseo de expresar la realidad circundante de una manera cada vez más profunda y verosímil” (125). Así, el autor de *Para vivir mañana* señala que los relatos de mayor calidad, dentro de este periodo, “avanzan por los caminos que abriera Abraham Valdelomar” (*Ibíd.*). Prueba de ello son los relatos de Enrique López Albújar y César Falcón, este último a pesar que sus medios expresivos se aproximan a los procedimientos vanguardistas no pierde su esencial realismo indigenista (*Ibíd.*).

Sin embargo, Delgado no deja de indicar a *La casa de cartón* como el “equivalente narrativo de las audacias estéticas de la poesía” (126). Quizá por ello mencione que “[...] *Hollywood*, de la misma manera que *La casa de cartón* de Martín Adán, inicia un desarrollo de la *prosa y narración vanguardistas* que lamentablemente *se truncó al nacer* y cuya lección no volvió a ser tomada por los narradores peruanos hasta después de 1950” (120. *Énfasis nuestro*).

Así se reduce el estudio de la narrativa de vanguardia peruana a dos variantes siendo la novela de Adán, la novela vanguardista por antonomasia; y, además, se niega no solo un *corpus* más amplio y heterogéneo sino también una tradición dentro de la narrativa peruana, pues *La casa de cartón* “no tuvo resonancia sino en los círculos de

vanguardia y, naturalmente, no tuvo tampoco continuadores” (Delgado 1980: 126). Es evidente que esta lectura descansa en la influencia de Castro Arenas, quien en *La novela peruana y la evolución social* (1967) mencionaba a Adán como un caso singular en la narración peruana siendo el único novelista peruano que en este lapso adopta modalidades vanguardistas (cf. Castro Arenas 1967: 204). También Augusto Tamayo Vargas (1973) compartía la misma impresión cuando mencionaba que la novela de Adán era “una excepcional contribución a la prosa dentro de la aplicación a ésta de los métodos de la vanguardia poética” (408), pero que “no tuvo continuadores eficaces” (409-410). Al parecer, para Delgado, Castro Arenas y Tamayo Vargas, la narrativa de Hidalgo, Chabes, Vallejo y otros autores, no establecen posibles vasos comunicantes con las obras de Adán y/o Abril.

Por otro lado, encontramos muy controversial la perspectiva de Antonio Cornejo Polar (1980) pues enmarca la narrativa de vanguardia dentro de lo que él denomina “Narrativa Postmodernista”. Así, Cornejo Polar propone que el Modernismo derivó en tres vías: La prosa de vanguardia, el relato criollista y la narración indigenista. De esta manera, menciona que la prosa de vanguardia aunque no supera el influjo dejado por el Modernismo es más experimental “pero también es notoria [su] predilección por trabajar sobre referentes nacionales, incluso dentro del cauce vanguardista que en poesía se desplegó fuera de este contexto” (112). Además, señala a *La casa de cartón* como “la más alta expresión de esta corriente” pues más allá de retratar el ambiente de Barranco esta novela despliega, para el crítico, una “riqueza estilística, distorsión de su leve secuencia narrativa y nada gratuita fragmentación” (*Ibíd.*). Con ello vemos como Cornejo Polar se adhiere a lo expresado anteriormente por la crítica literaria, es decir, observamos que su propuesta es limitada porque solo tiende a observar y privilegiar un

género, sino específicamente una sola novela: *La casa de cartón*, por encima de otras narraciones.

En cierta medida, la novela de Adán para el autor de *Escribir en el aire* se vuelve paradigmática dentro de la narrativa de vanguardia peruana:

Aunque de verdad excepcional, este relato guarda ciertas consonancias con la prosa de ficción eventualmente cultivada por otros poetas: Hidalgo, Abril o Adalberto Varallanos (1905-1929), e inclusive Churata [...], lo que permite intuir una relación entre la poesía vanguardista y el posterior desarrollo de la “nueva narrativa” (113).

Como observamos, la crítica de Cornejo Polar establece un diálogo con lo expuesto por Núñez, pero, además, aquella óptica circunscribe la funcionalidad de nuestra narrativa vanguardista a la problemática poética. En consecuencia, al señalar la afinidad de la experiencia poética vanguardista con la narrativa del *Boom*, Cornejo Polar ha vinculado ambos géneros con un proyecto mayor: asimilar América con la estética de la modernidad. Quizá ese sea el motivo del poco desarrollo de estudios en torno a la narrativa de vanguardia peruana y el poco interés que despertó en la crítica peruana. Por último, para Cornejo Polar el vanguardismo fue un breve lapso que generó diversas inquietudes dentro del ámbito nacional, por ello, la narrativa de vanguardia solo se propone dentro del conjunto de narrativa postmodernista que asumió –según el crítico– la tarea colectiva de dar razón de esa pluralidad del vasto y complejo sistema social peruano.

Sin embargo, si bien Cornejo Polar ha priorizado la perspectiva social e histórica para replantear el acercamiento a la narrativa de vanguardia no ha profundizado debidamente en este, puesto que aún sigue privilegiando el acercamiento a dicho *corpus*

narrativo partir del análisis de una sola obra literaria. En ese sentido, las opiniones de Tomás G. Escajadillo se inscriben en esta línea pues en *Narradores peruanos del Siglo XX* (1994) su reflexión inicial gira exclusivamente en torno a la novela de Martín Adán. Es así como el crítico propone indagar si verdaderamente existió una narrativa de vanguardia peruana (ya sea cuento o novela) equiparable en importancia a lo desarrollado por la poesía o, acaso, solo fueron “brotes aislados” siendo el más significativo la novela *La casa de cartón* (110).

Escajadillo deja atrás los planteamientos de Castro Arenas, Delgado y otros críticos que cierran el camino a una nueva lectura de nuestra vanguardia para hacer un llamado a revalorizar su posible narrativa a partir de los nuevos enfoques que se realicen en una novela clave como *La casa de cartón*. Posteriormente este deseo lo lleva también a mencionar que la narrativa de vanguardia peruana necesita ser reexaminada tomando en cuenta al “indigenismo narrativo” de tono “vanguardista” representado por Adalberto Varallanos y Gamaliel Churata y la prosa cosmopolita representado por Xavier Abril y Alberto Hidalgo (1994:111). Como vemos, Escajadillo opera a partir de una visión superficial y dicotómica entre indigenismo y cosmopolitismo que limita otras posibles variantes o combinaciones de estas manifestaciones narrativas. En síntesis, Escajadillo no se preocupa más que en observar una posible “vanguardia narrativa” cuyo examen aún está por hacerse, mas no vemos en el crítico un afán por analizar los mecanismos de representación por lo cual una novela como *La casa de cartón* es considerada vanguardista, tampoco observamos la trascendencia en considerar a la revista *Bolívar*⁸ en un posible estudio sobre la narrativa de vanguardia.

⁸ Más allá de la participación de vanguardistas como Xavier Abril, Martín Adán y César Vallejo, dicha publicación venezolana-española dirigida por Pablo Abril busco ser un divulgador del pensamiento político de avanzada socialista dentro del diálogo con las vanguardias internacionales. (cf. Bosch, Velia.

En 1990, Ricardo González Vigil en el prólogo a su libro *El cuento peruano 1920-1941*, menciona que las tentativas de renovación literaria en el Perú se concentran en la ciudades con huellas de “modernidad” (p. ej. Lima), pero “El impacto de la prosa vanguardista se da en el Perú en los mismos regionalistas” (27). Por tal motivo, para González Vigil, sobresale “El Indigenismo de recursos vanguardistas (conscientemente tomados del Expresionismo, el Ultraísmo y el Surrealismo)” (*Ibíd.*) representado por Gamaliel Churata, Adalberto Varallanos y César Falcón. Por otro lado, menciona que fuera de la órbita regionalista los libros *La casa de cartón* y *Hollywood*, expresaron un alto impacto del vanguardismo y, en menor grado, *Escalas* de Vallejo y *Susy* de Diez Canseco que, a decir de nuestro crítico, es tan vanguardista como la fuente de las “cápsulas de novela” de Rosa Arciniega (*cf.* 1991: 28). Debido a que la novela de Diez Canseco fuera publicada en 1930 pareciera que González Vigil se atiene a factores temporales para reconocerla como vanguardista, esto solo ejemplificaría, por parte del crítico, la poca rigurosidad en delimitar un corpus vanguardista

Acaso este panorama desalentador para los estudios de la vanguardia narrativa peruana llevó a Jorge Kishimoto a publicar a mediados de la década de los noventa una antología para dar a conocer una amplia gama de escritores vanguardistas que a pesar de considerárseles paradigmas de renovación dentro de la prosa de ficción peruana estaban relegados por la crítica tradicionalista. Así, *Narrativa peruana de vanguardia* (1994) reúne 22 textos debidamente ordenados por fechas de publicación o posible escritura. En dicha selección encontramos “El beso de Evans” de Abraham Valdelomar⁹, “Los

Estudio y antología de la revista Bolívar (índices Fernando Villaraga). Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1983).

⁹ Vale aclarar que Kishimoto propone los relatos de Valdelomar y José Carlos Mariátegui (“El hombre que se enamoró de Lily Grant”) como “pre-vanguardistas” ya que estos textos escritos entre 1914 y 1915, respectivamente, se hallaban en pleno auge del Modernismo (*cf.* Kishimoto 1994: 11).

buenos hijos de Dios” de César Falcón, “Círculos violeta” de Magda Portal, “El ómnibus 44” de Mario Chabes, “Crónica de varios planos en el circo” de Serafín Delmar, “El hombre cubista” de Alberto Hidalgo, “La muerte de los 21 años” de Adalberto Varallanos, “El sapo negro y el Khawra” de Gamaliel Churata, entre otros relatos, además de la novela corta *El autómatas* de Xavier Abril.

Dichos relatos pertenecen en su mayoría a la segunda década del siglo XX cuando en el ámbito local eclosionaron diversas revistas “iconoclastas y de aliento innovador” como *Flechas*, *Amauta* y *Hangar-Timonel-Rascacielos-Trampolín*, revistas esenciales no solo por su contenido programático y artístico en prosa y/o verso sino por ser el lugar de diálogo entre la literatura y el arte en general. Es por esta razón que Kishimoto privilegia los relatos aparecidos en las revistas antes mencionadas pues:

En ellos hay una evidente sensibilidad hacia lo *nuevo* y lo *cosmopolita*, una preferencia por elaborar un discurso no racional utilizando para ello un lenguaje yuxtapuesto, de sintaxis trastocada lo que produce cierta ilegibilidad y velación. El productor artístico de esta época se ve seducido por el mundo del *cine* (mil veces llamado la fábrica del sueño), la *máquina* (en especial el automóvil y el aeroplano) y la *transformación de la ciudad* (1994: 12. *Énfasis nuestro*).

En tal virtud, es evidente que la selección de Kishimoto privilegia aquella prosa de ficción que expresa la crisis del sujeto dentro del mundo moderno. Es decir, su selección correspondería al “período cosmopolita” esbozado por Mariátegui que, en palabras del autor de *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, se caracteriza porque “asimila simultáneamente elementos de diversas literaturas extranjeras” (1928: 189). Sin embargo, Kishimoto no deja de obviar aquellos relatos donde lo andino es un tema que “reingresa, sobre todo, con los vanguardistas provincianos” (12). Tal es el caso de “El sapo negro y el Khawra” de Gamaliel Churata.

A partir de este marco general y aunándose a lo expresado por Cornejo Polar, Kishimoto menciona que la narrativa de vanguardia es “uno de los caminos de la denominada literatura postmodernista” (*Ibíd.*). Según el crítico a pesar del carácter experimental que se halla en la prosa vanguardista aún se evidenciaría la huella del modernismo en lo que respecta a la perfección formal. A partir de su lectura del fenómeno de la vanguardias en el Perú, Kishimoto propone tres caminos paralelos y, a su vez, complementarios: a) el *vanguardismo puro*, deudor directo de los *ismos* europeos, en especial de la doctrina de vanguardia de Ramón Gómez de la Serna, y que tiene como exponentes a Martín Adán y Xavier Abril dentro de la narrativa; b) la *vanguardia indigenista* que “es el resultado mestizo del encuentro de dos culturas: la europea y la andina” (13). Dentro de este grupo tenemos textos como *El pez de oro* de Gamaliel Churata, *Coca* de Mario Chabes y los relatos experimentales de Adalberto Varallanos; y, por último, c) el *vanguardismo social* que se mantuvo íntimamente ligado a la praxis política y a valorar el compromiso moral; aquí hallamos a autores tan representativos como José Carlos Mariátegui, Magda Portal, César Falcón, Ángela Ramos, Serafín Delmar, Julián Petrovick, entre otros. Caso aparte es César Vallejo cuyos relatos “invaden o transgreden o no calzan con ninguno de los rubros de esta clasificación; sea porque tienen de los tres o de ninguno” (13-14).

Es por esta razón que la selección de Kishimoto resulta atractiva, no solo porque proporciona un abanico de autores “desconocidos” hasta ese entonces (ya sea por su trascendente labor poética que opacaba su labor narrativa o porque no fueron estudiados con la rigurosidad necesaria por parte de la crítica literaria de su época), sino porque privilegia el cosmopolitismo como característica esencial en la mayoría de los relatos presentados. Kishimoto revaloriza el sentido cosmopolita de la narrativa de vanguardia

sin menospreciar aquella narrativa de carácter indigenista. Aquí hay un esfuerzo por mostrar como los elementos modernos (cine, máquina, etc.) entran en consonancia con la actitud mundana del hombre de la ciudad. En consecuencia, la antología de Kishimoto trata de dar una aproximación global a la prosa vanguardista peruana reconociendo, en primer lugar, una clara orientación cosmopolita para luego optar por una tendencia indigenista y social. También es evidente que su obra contribuye a una lectura sobre los aspectos temáticos y estructurales de los textos presentados a partir de las notas introductorias a cada autor antologado.

Por su parte, Miguel Bances (2000) anota que la crítica en torno al vanguardismo es deudora de los enfoques mariateguianos que privilegian las lecturas de aquellas obras vinculadas con el contexto social y el proyecto de nación. Por esta razón, Bances se propone encaminar su estudio por nuevas vías que lo lleven a una lectura cabal del vanguardismo. Para ello busca establecer una relación entre la modernidad y el discurso vanguardista. De su lectura de Paz, Touraine y otros estudiosos de la estética moderna; Bances observa que la identificación de la modernidad con la racionalidad instrumental no nos da una idea completa de modernidad, menos aún si lo asociamos al concepto de la maquinización. Por ello, el estudioso concluye que la búsqueda de la novedad en todo discurso vanguardista lleva consigo “la búsqueda de la novedad como crítica radical del discurso moderno” (48). Así, el discurso vanguardista presentará las siguientes características: 1. Liberación de la imaginación y el apego a lo nuevo; 2. Ruptura de las fronteras genéricas; 3. Escritura digresiva y metanarrativa [...]; 4. Desarrollo de tramas argumentales que transgreden lo anecdótico; 5. Naturaleza ficticia e inventiva de la escritura, decostrucción [*sic*] de la capacidad mimética del lenguaje para representar la realidad. El fundamento es la invención; 6. Voluntad de subrayar los

mecanismos productivos de sentido; 7. Fragmentación y disolución de la identidad: proceso de disolución del estatuto del personaje; y 8. La utopía en tanto búsqueda de un horizonte alternativo al mundo moderno (49-50). Sumado a estas características Bances resalta el papel del lector pues “el discurso vanguardista necesita un lector ideal que entienda la estructura de las obras vanguardistas” (54).

De esta manera, en el análisis de los relatos de Adalberto Varallanos, Bances revelará el conflicto del discurso de vanguardia que propone Varallanos en relación con los postulados generales del vanguardismo. Si bien sus relatos escapan de ser caracterizados como exclusivamente cosmopolitas, un texto experimental como “En Chaulán no hay sagrado” niega su adscripción plena al vanguardismo como al indigenismo. De este modo, a nivel del discurso se establece un conflicto entre el vanguardismo y el indigenismo. Bances observa que este cuento es singular pues, al romper con el carácter mimético y verosímil, se acerca más a ser catalogado como vanguardista; sin embargo, “el relato se aparta de la idea mariáteguiana de unir arte y revolución” (124). Con lo cual contradice lo postulado por Mariátegui en torno a la vanguardia y su afirmación de lo nacional. En suma, el trabajo de Bances apertura una nueva reflexión sobre el carácter de nuestra narrativa de vanguardia, pues propone una visión diferente a lo expresado por Mariátegui para entender el vanguardismo narrativo de cuño indigenista.

Por otro lado, encontramos interesante el aporte de Roberto Reyes Tarazona (2006) pues abre la posibilidad de reflexionar sobre el carácter urbano de la narrativa de vanguardia peruana. Así, Reyes Tarazona plantea un acercamiento a la narrativa de la

ciudad en obras como *La casa de cartón*, el cuento “Cera” de Vallejo y en los relatos de *El derecho de matar* de Magda Portal y Serafín Delmar (121-125).

Por último, nos queda destacar el acercamiento del crítico Jorge Valenzuela a la narrativa de vanguardia a través del estudio preliminar titulado “Xavier Abril y la experiencia de la vanguardia en *El autómata y otros relatos*” (2008). Desde un inicio, el crítico evidencia que las investigaciones en torno a “nuestros narradores vanguardistas siguen siendo islas evitadas y su obra casi un escollo o una incomodidad que se prefiere omitir” (7), lo cual deja entrever las preferencias de la crítica literaria peruana hacia la producción de nuestra vanguardia poética. En seguida Valenzuela, deudor de las categorías de Peter Bürger como “medio artístico” y “autocrítica”, explica la relación entre el vanguardismo y la prosa de Abril.

Adicionalmente a la idea de relacionar el discurso de *El autómata* al surrealismo, Valenzuela propone la presencia de una fuerte carga ideológica en los textos de Abril. De este modo, para el crítico, en “la escritura automática empleada por Abril en *El autómata* [...] es visible la mediación conceptual e ideológica de su fe en el socialismo” (22). Así, Valenzuela pone en evidencia el proyecto de una narrativa antiburguesa que busca socavar nuestra razón institucionalizada por una tradición realista. Más allá del énfasis en mostrar una prosa subversiva en Abril, Valenzuela sostiene al final de su estudio que los textos vanguardistas del autor de *Hollywood* son de difícil clasificación debido a su “condición genéricamente heterogénea” (26). Tal afirmación parecería mostrar la condición *sine qua non* de nuestra narrativa de vanguardia al momento de trazar una posible clasificación. No por algo el crítico mencionaba: “[...] nuestra

narrativa de vanguardia sigue experimentando lo que podría denominarse un proceso de configuración y redescubrimiento, de reconsideración e incluso de fijación textual” (7).

Finalmente, podemos establecer un breve balance el cual arrojaría el mutuo consenso por parte de la crítica literaria peruana de mediados del siglo XX en otorgar el carácter fundacional dentro de la narrativa peruana de vanguardia a *La casa de cartón* de Martín Adán. Tanto la crítica estilística iniciada por Estuardo Núñez como la crítica sociológica representada por Antonio Cornejo Polar centran el interés de sus análisis en la novela de Adán aunque dejan abierta la posibilidad de desarrollar estudios en torno a la obra de otros narradores vanguardistas. Sin embargo, creemos, que a partir de la antología elaborada por Kishimoto, las investigaciones desarrolladas han ampliado nuestro panorama y enriquecido el campo de la narrativa peruana.

1.3. Recepción crítica de la narrativa de ficción de Alberto Hidalgo

A diferencia del interés que suscitó la poesía de Alberto Hidalgo en la crítica literaria, la narrativa de ficción –o vanguardista– de nuestro autor fue poco reconocida. Así, dentro de los estudios que presentaremos, daremos cuenta que solo su libro de cuentos *Los sapos y otras personas* (1927) mereció atención por parte de la crítica literaria. Su novela *Aquí está el Anticristo* (1957) publicada también en Buenos Aires solo le propició al autor la excomunión por parte de la Iglesia Católica en Argentina.

Sin embargo, podemos sistematizar esta escasa recepción crítica en función de tres enfoques: a) aquella que lo margina por su artificiosidad; b) aquella que lo

incorpora dentro del corpus fantástico; y, por último, c) aquella que propone una aproximación y revisión de sus elementos vanguardistas.

En primer lugar, debemos considerar el balance negativo esbozado por José Carlos Mariátegui en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) donde señalaba que la prosa de Hidalgo transitaba por el disparate absoluto, la incoherencia alucinada fuera de toda lógica racional. Mariátegui quien anteriormente había elogiado su poema “Ubicación de Lenin” no reparó en hacer notar que la narrativa de Hidalgo estaba aún en ciernes pues ésta delataba un individualismo muy marcado por parte del autor apartándose de la idea de unir arte y revolución. Por ello, el crítico menciona: “Los cuentos de Hidalgo son los de un artista intravertido. Sus personajes parecen esquemáticos, artificiales, mecánicos” (1928: 222). Para Mariátegui, los personajes no esbozaban el compromiso político y social que necesitaba nuestra literatura. Es así como el ensayista no logra atisbar la novedosa propuesta que representaba la prosa vanguardista de Hidalgo. Paradójicamente, esta lectura sesgada por un dogmatismo marxista provenía de quien era en su momento una de las voces autorizadas y representativas dentro de la vanguardia peruana. En síntesis, “Mariátegui censuraba la cuentística de Hidalgo amparado en una apoyatura conceptual híbrida; mezcla de cuño ‘historicista’, y rezagos de consideraciones canónicas con respecto a la naturaleza del cuento” (Sarco 2005: 116). Dentro de esta desfavorable perspectiva, el crítico Luis Alberto Sánchez (1967) anula la trascendencia del libro de cuentos de Hidalgo al ubicarlo erróneamente —y sin definir su criterio de exclusión— dentro del conjunto de libros prescindibles escritos por nuestro autor arequipeño.

Igual suerte tuvo la novela *Aquí está el Anticristo* pues no recibió la atención que se esperaba al momento de su publicación por parte de la crítica literaria debido a su provocadora temática y su carácter iconoclasta. Tal incompreensión que solo se atrevió a confirmar que se trataba de una novela experimental no cambió con el discurrir de los años ya que aún en los albores de este siglo se la sigue catalogando de ser una novela diferente, caótica y de solo aportar “[...] a la literatura de choque, de ‘epatamiento al burgués’ [sic], de tonos panfletarios, de combinaciones altisonantes con un lirismo profundo, de ideas filosóficas confusas” (Cáceres 2003:119).

Por otro lado, si nos detenemos a analizar las primeras reseñas sobre la publicación de *Los sapos y otras personas*, se podrá advertir una clara alusión a su carácter artificioso producto de la efervescente imaginación del autor. Particularmente, las reseñas elaboradas por dos representantes de nuestra vanguardia poética sobre el libro de Hidalgo son muy subjetivas y, a veces, inconsecuentes en mostrar un sólido análisis sobre el argumento de los relatos. Así, dentro de su lirismo, podemos rescatar los calificativos como “inusitados alumbramientos nervommentales” (Peralta 1927: 3) con que caracterizan apresuradamente la prosa de Hidalgo; o, también, cuando el autor de *5 metros de poemas* considera los textos como “juegos mentales” de “un libro con mayoría estética” (Oquendo 1928: 42).

Ahora bien, el interés por la narrativa de Hidalgo que era en parte al reconocimiento de su polémica labor como libelista en Hispanoamérica llevó al crítico español Guillermo de Torre (2007 [1927]) a elaborar una reseña donde mencionaba que:

Los sapos y otras personas nos presentan hoy a Alberto Hidalgo como cuentista. Imaginador de ficciones originales. Manipulador de resortes intelectuales, más bien que emotivos. Especulador con entes abstractos, a los que somete a un

sistema de logicismos imprevistos. *La realidad le preocupa muy escasamente.* Sitúa sus ficciones en una nueva dimensión del espacio. Sus héroes —ya lo he insinuado— no son convecinos nuestros, son entes abstractos: los numera como avenidas neoyorkinas: se llaman el Doctor 30, el tranvía 34, la pareja amorosa 65 y 37 (2007: 145. *Énfasis nuestro*)

A partir de lo expuesto, De Torre —conocedor de los exabruptos y gestos irreverentes de nuestro autor— coincide con las anteriores reseñas en resaltar la naturaleza artificiosa de la cuentística de Hidalgo. Sin embargo, su propuesta avizora que la narrativa de Hidalgo se contrapone a los modelos realistas de representación ya sea por el sentido de ruptura o por el uso de personajes despersonalizados. Otro aspecto a señalar es la comparación que establece De Torre entre *Los sapos y otras personas* y los libros *Le poète assassiné* y *L'heresiarque et Cie.* de Apollinaire y las *Buffonate* de Papani pues “Como éstos, Hidalgo, más que cuentos propiamente dichos, compone sabrosos divertimentos intelectuales, pintorescas anecdotizaciones de ideas o teorías” (147). Si bien tal comparación nos parece excesiva, lo que se pone en evidencia es que la narrativa de nuestro autor está en consonancia con la autorreferencialidad que propugna la estética vanguardista.

No obstante, se podrá ver como la narrativa de vanguardia es muchas veces catalogada por la crítica como narrativa fantástica. Este es el caso de un estudioso como Estuardo Núñez quien en su antología *Cuentos* de 1963 incluye los libros de Alberto Hidalgo *Los sapos y otras personas* y *Aquí está el Anticristo* dentro del *corpus* fantástico de la literatura peruana. Núñez al seleccionar el relato “El asunto del Dr. 30” lo clasifica dentro de lo que él llama “El cuento objetivista” (dicha categoría es una transición del regionalismo al neo-objetivismo, este último representa un enfoque directo de lo real a través de una preocupación estructural y estilística). Posteriormente,

el crítico remarcará el carácter de adelantado que expresaba la prosa de ficción hidalguiana en las letras peruanas a inicios del siglo XX. Además, es interesante señalar el acercamiento de la cuentística de Hidalgo a lo real-maravilloso (Núñez 1963). En el caso específico de la novela de Hidalgo, Núñez la asume como la audaz manifestación de una “fantasía irrestricta” semejante a lo expuesto por Eugenio Alarco en su novela de ciencia-ficción *La magia de los mundos* de 1952 (Núñez 1965: 93).

También, Fernando Ampuero (1976) al hacer un recuento del carácter histórico del cuento fantástico en el Perú propone a Alberto Hidalgo al lado de escritores como Clemente Palma, Ventura García Calderón y Abraham Valdelomar. De igual manera, el estudioso Gonzalo Portals Zubiarte incluye un relato de Hidalgo (“El hombre cubista”) dentro de su antología *La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica* (2007).

Si volvemos a revisar las diversas antologías del cuento peruano observamos que Alberto Escobar en *La narración en el Perú* de 1956 incluye el cuento “El asunto del Dr. 30”. Según Escobar para la elaboración del *corpus* se “basaba en un concepto lato de los que solemos entender por narración, concepto que no concuerda con ninguna de las definiciones ensayadas por la preceptiva literaria” (vii). Dicha selección que incluye al final unas noticias bio-bibliográficas revela que el estudio por parte del crítico no fue tan acucioso como en sus demás aportes a los estudios literarios pues aparte de la somera introducción al autor arequipeño no menciona la fuente bibliográfica de donde extrajo el relato de Hidalgo¹⁰. Así, Escobar (desconocedor del libro *Los sapos y otras*

¹⁰ No obstante, lo más insólito de su enfoque se da unos años después cuando omite el cuento de Hidalgo en la segunda edición de su antología arguyendo en su estudio preeliminar que “reestructurado el planteamiento del proceso narrativo, distribuyendo el material según los periodos literarios mejor

personas) acotará que la narrativa de Hidalgo es semejante a su producción poética ya que en ambas se “revela la misma proclividad al ingenio, al misterio de lo inesperado, a la metáfora brillante” (297). Se podría decir que la lectura de Escobar es típica de su época pues se limita a constatar el paralelismo estilístico en las obras de Hidalgo.

Pero fue en el año 2005 cuando Álvaro Sarco propone un viraje crítico en la obra de Alberto Hidalgo al reeditar *Los sapos y otras personas* bajo el título *Cuentos* que incluye notas suyas y del argentino Carlos García. En estas notas ambos autores grafican la relación que mantuvo Hidalgo con la vanguardia argentina. García en “Notas acerca de ‘El plagiarlo’” establece que este relato estaría en consonancia con la producción libelista de Hidalgo por los sendos ataques a Borges y Gironde. En cambio, Sarco luego de señalar la participación de Hidalgo como gran animador de la vanguardia argentina propone en el “Epílogo” de esta edición que “La primera tarea, sería, me parece, el análisis del prólogo que, pese a su brevedad, ofrece el propósito y la visión literaria del autor” (139). A partir de la lectura del prólogo, Sarco señala que la narrativa de Hidalgo propone la participación del lector con lo cual sería lícito rastrear antecedentes de una teoría de la recepción. Finalmente, Sarco exhorta a un estudio intertextual entre *Escalas*, *La casa de cartón* y *Los sapos y otras personas* que permita encontrar similitudes y diferencias a fin de establecer un balance inicial sobre nuestra narrativa de vanguardia (141).

De esta manera, la inserción de la narrativa de Alberto Hidalgo dentro de los estudios de narrativa de vanguardia fue progresiva. Esto lo demuestra la reseña

definibles, han sido retiradas unas piezas, sustituidas y añadidas otras” (1960: xix). Tal postura final creemos se contradice con su labor de poner al alcance del público a aquellas producciones narrativas desconocidas e incluso desdeñadas por la tradición literaria peruana.

elaborada por Mario Cossío (2006) a raíz de la reedición del libro de Hidalgo. Cossío propone una lectura de los relatos a partir de los diferentes temas tocados por la vanguardia latinoamericana (409). Aunque la lectura de Cossío parece forzada al tratar de mostrar todos los cuentos como exponentes vanguardistas creemos acertado su análisis en torno al espacio urbano en “Un precursor” o la crítica subyacente en “La mujer única” donde se cuestiona la ausencia de modernidad en ciudades como Lima. Pero su análisis en “Filosofía negra”, “Los sapos” y “El árbol sagrado” acusan poca rigurosidad en establecer los alcances de la estética vanguardista en la narrativa hidalguiana.

En relación a este último enfoque, encontramos muy sugerente la propuesta de Renzo Valencia (2006) al plantear los cuentos “Los sapos”, “El tuerto” y “El árbol sagrado” como manifestaciones de un *pathos* romántico (296). Este hecho es particularmente revelador porque sugiere una conexión entre los temas del romanticismo con los del vanguardismo, en especial cuando hay una disposición a ficciones fantasiosas propias de una creatividad original y desbordante, y al aprecio de un individualismo que se confunde en este caso con la postura ególatra del narrador en primera persona. Pero dentro del rescate de la narrativa de vanguardia, Valencia señala el influjo del futurismo en el cuento “El precursor” donde se “identificaba al progreso con los rasgos exteriores de la modernidad” (294). Esta idea va a transitar por varios relatos del célebre autor arequipeño. Además, “se detecta como rasgo palmario de la cuentística hidalguiana la recurrencia al experimentalismo” (296). Más adelante el crítico menciona los casos de “El melómano” y “El tranvía n° 34” como relatos de temáticas inéditas al hacer uso de la personificación de objetos materiales. De esta manera y reivindicando la labor de los narradores vanguardistas, para Valencia, “los

relatos de hidalgo [...] pueden considerarse como uno de los indudables puntos de quiebre en relación a la ficción hispanoamericana precedente” (297-298).

1.3.1. Apuntes para un nuevo asedio a la narrativa vanguardista de Hidalgo

A partir de estas últimas propuestas surge el apremio por profundizar en el análisis de la narrativa de Alberto Hidalgo. Según vemos, nuestro autor comparte tanto las características básicas de los discursos de las llamadas “vanguardias históricas”, así como las temáticas que dan cuenta del presente histórico desde el que escribe. Por ello, nuestra propuesta parte de los estudios elaborados por quienes entienden a la narrativa de vanguardia como un trayecto heterogéneo y donde todo proyecto vanguardista sea percibido como un gesto libertador que posibilita la apertura de discursos alternativos en Latinoamérica. Al respecto nos interesa poner de relieve las estrategias de representación en *Los sapos y otras personas* y *Aquí está el Anticristo* para poder comprobar la relación existente entre el “discurso vanguardista” y la “ciudad”. Por tanto, sostenemos que la representación del espacio urbano proyecta una visión vanguardista concomitante a la experiencia modernizadora rioplatense, teniendo presente que el paradigma urbano atraviesa la narrativa de vanguardia de Hidalgo develándola como cosmopolita. Esta es nuestra principal hipótesis y tiene como finalidad demostrar que el cosmopolitismo es una característica medular en los textos de Hidalgo, ello cuando examinemos el espacio urbano (la ciudad) y sus actores.

Estas consideraciones que han sido estudiadas en autores y grupos vanguardistas hispanoamericanos (Del Pino 1995, Hadatty Mora 2009) solo han sido delineadas en nuestro caso (Reyes Tarazona 2005). Este descuido en nuestros estudios plantea una agenda que deberá ser abordada teniendo en cuenta que la narrativa de vanguardia de

Alberto Hidalgo pertenece a un periodo cosmopolita. Tal conjetura exige que examinemos qué aspectos semánticos llevan a considerar la obra de Hidalgo desde esta categoría. Además, se plantea investigar el cosmopolitismo y sus relaciones complejas entre lo local y lo supra-local, lo cual nos llevará a analizar la representación del espacio urbano en los textos de Hidalgo no solo para comprobar la importancia de la ciudad o la urbe sino para explorar la caracterización del sujeto moderno. En consecuencia, postulamos que la narrativa hidalguiana nos presenta cómo el hombre moderno busca adaptarse —o integrarse— a los espacios modernos.

Es evidente que nuestra propuesta se articula con los alcances de la crítica en torno al cosmopolitismo presente en la narrativa de vanguardia latinoamericana. Ya Ángel Rama, cuyos supuestos nos sirven de guía, había señalado un periodo cosmopolita que se mostraba acorde con los procesos de modernización que se experimentaba en nuestro continente, pero, además, tomamos en cuenta la clasificación de Kishimoto cuando ubica un momento cosmopolita dentro de una triple vanguardia que se gestó en el Perú. Si bien resulta muy difícil decir algo nuevo o, al menos, no repetir lugares comunes, nuestra propuesta de investigación buscará brindar una nueva lectura del cosmopolitismo donde la ciudad sea un elemento constitutivo de la trama de los relatos y la novela a ser estudiados. Así, veremos que en la narrativa de Hidalgo no se trata de describir la ciudad sino de “traducirla” a través de imágenes que revelen los anhelos y contradicciones de la modernidad latinoamericana. Y es a través de esta mirada exteriorizada de la urbe que nos acercaremos al mundo interior de los habitantes, pues la ciudad influye en la psicología de los personajes.

Finalmente, nos interesa comprobar que a la par del cosmopolitismo presente en los textos de Hidalgo estos expresan también un carácter heterogéneo y ecléctico. Esta hipótesis parte de lo afirmado por Verani: la narrativa de vanguardia hispanoamericana posee una heterogeneidad de modalidades narrativas que revelan, a su vez, una conflictividad de códigos estéticos (1998: 117). Así, lo heterogéneo en la narrativa de Hidalgo revela las contradicciones y tensiones a partir de la pluralidad de narrativas que se desenvolvían e interactuaban en Hispanoamérica. A través de la heterogeneidad se reconocerá una multiplicidad de elementos presentes y dispuestos para la creación literaria. Estamos entonces ante una característica esencial en lo heterogéneo: la multitemporalidad que puede señalarse como la convivencia de diferentes épocas o tiempos en nuestra vanguardia. Tal y como lo había afirmado Alfredo Bosi (1991), las vanguardias latinoamericanas no muestran una cohesión sincrónica, sino más bien se presentan como un “mosaico de paradojas” (14). Así, “Las vanguardias no tuvieron la naturaleza compacta de un cristal de roca, ni formaron un sistema coherente en el cual cada etapa refleja la estructura uniforme del conjunto. Las vanguardias se deben contemplar en el flujo del tiempo como el vector de una parábola que atraviesa puntos o momentos distintos” (1991: 15).

Por otro lado, planteamos que la narrativa hidalguiana se acogió a un criterio ecléctico pues el autor supo recoger, seleccionar e incorporar en su obra los postulados estéticos más adecuados a sus objetivos. A partir del eclecticismo presente, por ejemplo en *Los sapos y otras personas*, podemos ver como convergen (y conviven) la estética cubista, creacionista, futurista, etc. “La vanguardia permitió la concurrencia de una variedad de estéticas y diversos estilos de un modo sincrético” (Valcárcel 2000: 68). Así, los diferentes componentes sin llegar a formar un concierto armónico nos presenta

una imagen acorde al espíritu de la época, es decir, la influencia de múltiples aportes son un reflejo vivo de una sociedad moderna en constante evolución y/o transformación. Tal y como lo mencionaba Oliverio Girondo en el epígrafe de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922): “[...] en nuestra calidad de latinoamericanos poseemos el mejor estómago del mundo, *un estómago ecléctico*, libérrimo, capaz de digerir, y de digerir bien, tanto los arenques septentrionales o un kouskous oriental, como una becasina cocinada en la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla” (Girondo 1999: 4 *Énfasis nuestro*).

Desde esta perspectiva, nuestra propuesta busca abrir nuevas lecturas sobre las vanguardias en el Perú, dejando atrás visiones homogeneizadoras y reductivas que solo privilegiaban la poesía. En ese sentido, la idea de heterogeneidad y eclecticismo sobre el vanguardismo latinoamericano encontrará cabida en nuestro escenario tanto en los cuestionamientos al canon literario como a la hora de instalar los discursos y propuestas sobre el alcance del cosmopolitismo en la narrativa de vanguardia peruana.

CAPÍTULO II

MODERNIDAD Y COSMOPOLITISMO: PARA UNA APROXIMACIÓN A LA NARRATIVA DE VANGUARDIA DE ALBERTO HIDALGO

Se ha catalogado a los movimientos de vanguardia que surgieron en las primeras décadas del siglo XX como aquellos que a partir de una postura iconoclasta y revolucionaria no solo alteraron el panorama artístico, sino también lo renovaron. Como se desprende del capítulo anterior, varios textos vanguardistas, pese a su modernidad fundadora, fueron marginados u olvidados por la historiografía y crítica literaria hispanoamericana. Solo en las últimas dos décadas podemos hablar de un verdadero auge en la revisión crítica de tales obras. Hay que recordar, asimismo, nuestra propuesta de abordar la narrativa de vanguardia peruana como un conjunto heterogéneo y ecléctico a partir de sus vertientes (andina, social y cosmopolita). En tal sentido, nos parece necesario iniciar el presente estudio con una contextualización teórica que permita observar con qué postulados estéticos se sustenta la narrativa de vanguardia peruana. Por ello, en el presente capítulo estableceremos las premisas que giran en torno al debate de la modernidad y la vanguardia para luego ver conjuntamente su importancia con respecto al cosmopolitismo, esencialmente urbano. No obstante y ante la variedad de acercamientos a la narrativa de vanguardia, nos limitaremos a dos ejes: modernidad y cosmopolitismo. Dentro de estos ejes se expondrá sobre la importancia de la modernidad como conciencia de crisis que acarrea el presente de las vanguardias, el concepto de radicalidad, el cosmopolitismo con sus vínculos en el espacio representado por la ciudad —en especial la metrópoli— y el cambio en la caracterización del sujeto

urbano teniendo en cuenta su participación activa dentro del universo ficcional. Este será el soporte teórico del que parte nuestra hipótesis. Consideramos que este enfoque resultará pertinente cuando analicemos la narrativa de vanguardia de Alberto Hidalgo, puesto que, como demostraremos en los siguientes capítulos, la narrativa de Hidalgo establece una clara relación entre modernidad, el discurso vanguardista y la ciudad. De esta manera, reinscribiremos una nueva óptica en torno a la cosmopolitización de la prosa vanguardista peruana.

2.1. Modernidad y Vanguardia

Si reconocemos que el nacimiento de las vanguardias encuentra algún paralelismo con el afianzamiento de la modernidad entonces nos percataremos de cómo y por qué los movimientos vanguardistas compartieron varios de los postulados de la estética de la modernidad. Según el crítico español José del Pino, “la obsesión por el presente y la conciencia de crisis dominante en la vanguardia tienen su origen en los principios fundamentales de la modernidad” (1995: 181). Por tanto, con la finalidad de entrar en el campo de la narrativa de vanguardia hispanoamericana y de identificar aquellas obras que dialogan especialmente con la prosa de Alberto Hidalgo, analizaremos los diferentes conceptos y lecturas que se establecieron en torno a la relación entre la modernidad y la vanguardia. Este procedimiento será iluminador para distinguir dentro del amplio corpus de la narrativa hispanoamericana a aquellas obras que presentan una radicalidad más efectiva y notoria de obras modernistas que también contienen características innovadoras. Sin embargo, consideramos anticipadamente, que el hecho de establecer fronteras diferenciadoras no anula el posible diálogo que se establece entre el modernismo y la vanguardia.

Ciertamente, para comprender la relación entre la modernidad y la vanguardia debemos considerar inicialmente el aporte de Matei Calinescu (2003) quien establece que la modernidad es una noción temporal que si bien nació durante la Edad Media es bastante reciente, pues el hombre, al tener conocimiento de la concepción progresiva del tiempo, no mantiene la misma conciencia de un tiempo a través de la historia¹¹. Por lo tanto, “La modernidad sólo podría concebirse dentro del marco de una conciencia específica del ‘tiempo’, a saber del tiempo ‘histórico’, lineal e irreversible” (2003: 27). Esto llevará a que Calinescu mencione la existencia de dos modernidades distintas y en constante conflicto a partir de la primera mitad del siglo XIX: una modernidad histórica producto del desarrollo del progreso capitalista, y otra entendida como concepto estético (2003: 55).

Por el momento, nos detendremos en el concepto de modernidad estética pues, según Calinescu, es la que dará origen a la vanguardias y que “se inclinó desde sus comienzos románticos hacia radicales actitudes antiburguesas” (2003: 56). Tal postura se evidenció en el rotundo rechazo de la modernidad burguesa, es decir, en su desmedida pasión consumista que tuvo lugar en las grandes urbes. Es así como la figura de Baudelaire vuelve a aparecer, pues será él quien asuma la defensa de la modernidad estética y trate de solucionar sus conflictos con la modernidad progresiva e intrusiva de la burguesía materialista. Para ello reconocerá que el artista moderno debe apelar a lo nuevo y al presente para desarrollar su imaginación y, al mismo tiempo, su obra artística alcance trascender la banalidad de las apariencias, es decir, construir lo eterno en lo

¹¹ Sobre este punto, Alexis Nouss (1997) elabora una aproximación al problema de la periodicidad de la modernidad, no solo porque la fecha de nacimiento de la modernidad es debatible, sino que un asedio a la historiografía de la modernidad revela que las rupturas o crisis que acompañan su evolución proponen una reinención sobre ella y una confusión de temporalidades.

transitorio¹². Esta postura contradictoria del poeta francés servirá a Calinescu para dar cuenta del carácter contradictorio de la estética moderna que será compartida por la vanguardia a inicios del siglo XX. De ahí la necesidad de plantear interrogantes en torno a la interacción entre tradición y modernidad, la dialéctica entre lo antiguo y lo nuevo, sin caer en antagonismos que nublen el análisis de la modernidad desde un concepto de actualidad transitoria cargada de historicidad y orientada hacia el futuro. De la misma manera, “los vanguardistas sitúan generalmente la memoria del pasado en tiempos y espacios ajenos a sus antecedentes más cercanos, para con ello escapar del peso de la tradición inmediata” (Del Pino 1995: 7). Por ejemplo, en el arte cubista notamos su predilección por reinterpretar el arte negro y el primitivismo mediante una pureza de las formas que logre abolir la historicidad del presente.

Al igual que la modernidad, la vanguardia no rechaza el pasado sino su papel de modelo, o más bien su función normativa¹³. Por ello, la vanguardia se presenta como un antiestilo dedicado a alterar y derrocar el orden burgués y su sistema de valores a partir de la libertad que le confiere la modernidad estética; sin embargo, su inconformismo establece una dialéctica con la disciplina de muchos de sus representantes a seguir los postulados de los diversos manifiestos estéticos (futuristas, dadaístas, surrealista, etc.). Esta particular situación, observada por Baudelaire, no detuvo el intenso experimentalismo de las obras vanguardistas. En este proceso podemos admitir que la

¹² En su ensayo *El pintor de vida moderna* (1863), Baudelaire asume el espectáculo de la modernidad como una condición existencial y, a la vez, estética. La modernidad, según el poeta francés, se define por una tensión interna entre lo eterno y lo pasajero. Tal contradicción se desarrollará en nuestro siglo bajo la forma de “modernolatría” y “desesperación cultural” (Berman 1999: 132).

¹³ Según Jürgen Habermas, la modernidad se rebela contra todas las funciones normalizadoras de la tradición. De igual modo, la conciencia del tiempo articulada por el arte de vanguardia no es simplemente ahistórica; [sino que] se dirige más bien contra lo que podría denominarse una falsa normatividad de la historia. El espíritu moderno de vanguardia ha tratado de utilizar el pasado de una forma diferente; dispone de esos pasados que le son proporcionados por la erudición objetivizante del historicismo, oponiéndose al mismo tiempo a la historia neutralizada que permanece encerrada del museo historicista (1989: 133).

vanguardia llegará a presentar un sentido destructivo o tanatofílico aunque esto no contradecirá otros rasgos asociados como el carácter iconoclasta, el juego intelectual y el humor (Calinescu 2003: 131).

Con el tiempo, las contradicciones presentes en la modernidad serán “autoconscientemente” exageradas por la vanguardia. Según Calinescu:

La vanguardia es en todo aspecto más radical que la modernidad [...] La vanguardia toma prestado prácticamente todos sus elementos de la tradición moderna pero al mismo tiempo los amplía, exagerándolos, y los sitúa en los contextos más inesperados, haciendo que sean a menudo completamente irreconocibles (2003: 105).

De tal manera, esta radicalidad se hallaría en las novedosas características de las obras, en cuanto a estructura y relación entre forma y contenido. Dicha radicalidad ejercida por los escritores de la vanguardia hará que muchas de sus obras prescindan del gusto popular al desplazarse del típico relato hacia el “metarrelato” trayendo como consecuencia la marginación del artista con respecto a la crítica y, en muchas ocasiones, al público. Este hecho lleva a la vanguardia a configurarse como una “cultura de crisis”, rótulo que también podría encajar en la misma modernidad. Sin embargo, el autor de *Cinco caras de la modernidad*, sugiere que “dentro del amplio contexto de la modernidad, la etiqueta ‘cultura de crisis’ se aplique específicamente a la vanguardia” (2003: 130). Entendiendo por *crisis* a la tendencia por rechazar ideas tradicionalistas, a la conciencia de ruptura que admite un sentido nihilista dentro de la vanguardia y a la desmitificación de la retórica del humanismo (conocida también como la “muerte del Hombre”)¹⁴. Aquella identificación parte de la presencia de una actitud propia de la

¹⁴ Podemos añadir que Marshall Berman cuando menciona la diferencia entre el pensamiento de los críticos en el siglo XIX y el de sus homólogos del siglo XX advierte que aquellos apostaban por el hombre moderno y su capacidad para comprender su destino. En cambio, los críticos de la modernidad del siglo XX que observan a la sociedad moderna como una “jaula de hierro” han perdido la fe en los

vanguardia a descubrir nuevas formas, aspectos o posibilidades de *crisis* (*Ibíd.*). Experiencia que supera el simple interés por lo nuevo y que lleva a los vanguardistas, autoconscientes de ser los adelantados de su época, a la búsqueda de un arte individual, de sensibilidad compleja, irónica y contradictoria.

Continuando con la revisión de los planteamientos críticos en torno a la modernidad y la vanguardia, nos detendremos en los postulados del poeta y también ensayista mexicano Octavio Paz que problematiza sobre la estética vanguardista y sus transformaciones dentro del siglo XX en *Los hijos del limo* (1974). De tal manera, Paz propone al iniciar su análisis que lo moderno es “Una tradición hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo” (1974: 15). Entendiendo por tradición a la transmisión de costumbres, ideas, estilos, leyendas, formas literarias, etc. de una generación a otra, Paz propone hablar de la modernidad como una “tradición de la ruptura” donde la ruptura, negación de la continuidad, sea la forma privilegiada del cambio.

Sin embargo, Paz incide en que la modernidad no debe caracterizarse por su novedad —pues lo nuevo no es necesariamente lo moderno, a menos que se presente como negación del pasado y afirme algo distinto— sino por su heterogeneidad, por contener una pluralidad de pasados y una extrañeza radical (1974: 16). Es decir, la modernidad también es una tradición de lo heterogéneo. Así, lo moderno establece una ruptura o negación con la tradición que imperaba hasta aquel tiempo; pero si “Lo moderno es autosuficiente [pues] cada vez que aparece, funda su tradición” (*Ibíd.*), entonces la modernidad —sometida a una ley de auto-fundación y auto-legitimación—

hombres: “el hombre moderno como sujeto —como ser vivo capaz de respuesta, juicio y acción en y sobre el mundo— ha desaparecido” (1999: 15)

se concibe como una progresión dentro de la discontinuidad, continuidad que recibe rupturas sucesivas. Por tal motivo, el crítico mexicano observa que la modernidad al negarse a sí misma, se afirma en su propia negación, mencionando además que “la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora” (1974: 18).

Con respecto al carácter temporal de la modernidad, Paz menciona: “la tradición moderna borra las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo y entre lo distante y lo próximo” (1974: 19). Con lo cual el pasado histórico puede acceder a la vida moderna. Pero, a su vez, considera que la modernidad no es continuidad del pasado ni consecuencia del mismo, siempre es distinta, fundando su propia tradición en el momento en que surge. La tradición moderna no apela a un tiempo circular o atemporal sino a un tiempo lineal, finito, irreversible y plural. No se exalta el pasado ni el presente sino el futuro, “el tiempo que todavía no es y que siempre está a punto de ser” (1974: 35). Es en el futuro donde el hombre moderno va a alcanzar aquella perfección que pudieron asir las sociedades primitivas en un pasado arquetípico —principio inmemorial e inmóvil—, el cual se actualizaba a partir del rito. Para Paz, este sentir parte desde el siglo XVIII, tiempo en que ubica el inicio de la edad moderna que nos heredaré la noción de este tiempo opuesto a concepciones cíclicas.

Por eso no es de extrañarnos que se llegue a establecer semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia, pues ambos actúan negando la tradición inmediatamente anterior a ellas. El neoclasicismo en el caso del romanticismo y del naturalismo en el caso de la vanguardia. Además, “En ambos movimientos el yo se defiende del mundo y se venga con la ironía o con el humor [...] en ambos, en fin, la modernidad se niega y se afirma” (1974: 145). Pero la vanguardia se diferencia de otras rupturas al presentar “la

violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron. La violencia y el extremismo enfrentan rápidamente al artista con los límites de su arte o de su talento” (1974: 159). Aquel radicalismo es semejante a lo mencionado por el autor de *Cinco caras de la modernidad* (Calinescu 2003: 105). Ahora bien, según el ensayista mexicano, las diversas transgresiones presentes en la vanguardia aunadas a su carácter contradictorio revelan que ésta “es una intensificación de la estética inaugurada por el romanticismo” (1974: 159).

Sin embargo, para Paz “La vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura” (1974: 146), con lo cual sugiere que la modernidad es un ciclo o una tradición que finaliza (o se agota) con la tradición de la vanguardia. Cuando la modernidad empiece a perder la fe en sí misma, cuando la deshumanización del sistema capitalista conlleve el cambio de sensibilidad de la época y cuando el futuro haya dejado deje de ser el centro, relegando su importancia al presente, será cuando llegue no solo el fin de la modernidad sino también el ocaso de la vanguardia. Tal y como lo menciona Paz: “El fin de la modernidad, el ocaso del tiempo, se manifiesta en el arte y la poesía como una aceleración que disuelve tanto la noción de futuro como la de cambio” (1974: 205). Aquella noción de cambio presente en el arte moderno pierde su poder hipnótico de negación, pues los artistas posmodernos prefieren buscar un principio invariante o permanente que fundamente, paradójicamente, el cambio de época.

Al contrario de Paz, que ve concluida la modernidad estética, para Habermas (1989) la modernidad se presenta como un proyecto inconcluso. Quizá este lineamiento permitió a Fernando Burgos (1995) establecer que la modernidad no se agota con las

manifestaciones de la vanguardia sino se extiende hasta la etapa contemporánea. Sin embargo, Burgos al igual que Paz —cuando se centra en Hispanoamérica— coinciden en revelar la importancia del modernismo pues para el poeta mexicano “El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo” (1974: 126) y para el crítico chileno “La modernidad hispanoamericana es la realización de una nueva escritura nacida con el modernismo en las últimas décadas del siglo diecinueve” (1995: 19).

Es así como Burgos se concentra en desentrañar la trayectoria que siguió la modernidad hispanoamericana. Para ello establecerá que lo moderno es una sensibilidad artística que contiene una condición cambiante, “mezcla evasiva de desplazamientos hacia el pasado y el futuro, actualizados en la novedad de una imaginación inconformista” (1995: 20). La modernidad, según Burgos, se rebela contra la normalización a partir de su carácter plural y autocrítico. Lejos de establecer una separación abrupta entre los discursos modernistas y vanguardistas, Burgos concibe la modernidad como una sensibilidad integradora, una visión orientada a observar a la modernidad hispanoamericana como un proceso global.

De esta manera, “La modernidad hispanoamericana, entendida en el amplio espectro del acontecer de una escritura, revela el desenlace de una serie de transformaciones operadas desde el modernismo hasta las expresiones artísticas de hoy” (1995: 107). Es decir, el modernismo, la vanguardia y la posterior neovanguardia son las tres fases o etapas modulares de la modernidad hispanoamericana. El modernismo germina la modernidad a partir de sus proyecciones “donde comienza el sentido de lo raro y el irreprímible discurso de lo nuevo en Hispanoamérica” (1995: 21), mientras la vanguardia se halla en el centro de la modernidad intensificando la tradición del

cambio: las transformaciones de los escritores modernistas y, finalmente, la neovanguardia cuya producción “difícilmente podrá separarse de sus articulaciones con la creación vanguardista” (1995: 107).

De ahí la importancia de la vanguardia por ser el centro de convergencias desde el cual las prolongaciones y las rupturas se dirigen hacia el pasado y el futuro. Es decir, por su ubicuidad la vanguardia posee una conexión doble, una disposición de apertura y receptividad (1995: 105-106). Para Burgos esto determina “[su] conflictivo carácter de intercesión” (106) que, a su vez, proyecta la dialéctica entre el arraigo de la tradición y la voluntad de cambio. Si bien este sentido de cambio presente en la vanguardia ya fue expresado por Paz, debemos reconocer que Burgos no recurre a la poesía sino a la narrativa para esbozar su planteamiento:

En la trayectoria descrita por la modernidad, es decir, en el recurso de sus instancias de renovación, vuelta, cambio y asimilación fue la expresión vanguardista la que de manera más insistente reclamó la necesidad de cambio del género narrativo, especialmente de la novela, tal como se había entendido en su constitución y desarrollo tradicional hasta su producción pre-modernista (1995: 108).

Esta postura que, en un principio, quizá podría parecer un tanto fútil por parte del crítico chileno se justifica cuando supone la comprensión de nuestra modernidad a partir del reconocimiento de la importancia de la producción “total” de la vanguardia hispanoamericana.

Por último, Burgos menciona que la vanguardia se caracteriza por “confrontar convenciones sociales de todo orden, de desarmar el aparato comunicativo ordinario, de suprimir los ‘objetivos’ artísticos y caducar la idea de ‘temas’ y contenido literarios” (1995: 114). Por tanto, el discurso vanguardista se caracteriza por proponer una actitud

iconoclasta pero, además, la confrontación con las normas y principios de control de modelos sociales y su negativa a cualquier sometimiento conllevó que: “Los procesos vanguardistas raramente se establecieron, difícilmente se estabilizaron, fueron generados por un mecanismo interno *autodinámico* cuya movilidad llegó a ser a veces inaccesible y por lo mismo autodestructiva” (115 *Énfasis nuestro*). Este continuo dinamismo o autodinamismo no solo desencadenó la “obsesiva proyección del vanguardismo hacia el futuro” (1995: 116), sino permitió la afluencia de una variedad de estéticas y estilos. Es por ello que Burgos, con el presente ensayo, demuestra su alejamiento de la historiografía tradicional que vio a la narrativa de vanguardia solo como una escritura de excepción que se separaba de anteriores estéticas. Todo lo contrario, pues la vanguardia se conecta dialécticamente al modernismo, así “La modernidad fue la escritura que identificó el tono de ambas fases” (*Ibíd.*), tanto en las manifestaciones del género lírico como en el narrativo.

Del balance de estos autores, podemos establecer que: a) dentro del amplio espectro de la modernidad, la vanguardia es el momento que expresa una mayor intensificación del cambio o ruptura, es decir, se posiciona como el centro de convergencias y proyecciones de la modernidad (Burgos 1995); b) la modernidad y la vanguardia comparten propuestas semejantes —por ejemplo, la fascinación y desencanto por el progreso de la urbe—, pero un procedimiento que resulta preciso para diferenciarlos es el sentido de radicalidad (Calinescu 2003) que se halla presente en las obras vanguardistas; c) la modernidad como una tradición que se vuelve contra sí misma (Paz 1974) traza el devenir de una tensión dialéctica entre lo antiguo y lo nuevo que se halla vinculado al carácter contradictorio y paradójico de las vanguardias; y d) el modernismo preparó el camino de las vanguardias. Ambos movimientos están

interrelacionados comparten el sentido de definirse mediante el rechazo al pasado y la devoción por lo nuevo. A pesar de que no se trata de establecer fronteras diferenciadoras entre obras consideradas modernas y otras vanguardistas, debemos establecer que la vanguardia provee a sus obras de un énfasis en lo nuevo y una radicalidad en sus postulados que marca una diferencia notable¹⁵.

Por tanto, aunque adoptemos la postura de considerar a la vanguardia como un fenómeno enlazado a la corriente modernista, también debemos considerar que el proyecto de los vanguardistas posee diferente envergadura. La peculiaridad de la narrativa de vanguardia hispanoamericana puede buscarse o centrarse en el estudio de la particular relación que se establece entre la forma y el contenido de una obra cuya estructura privilegia lo antitradicional, renovación que parte de la actitud del escritor vanguardista. Esta actitud contestataria que se presenta como “un punto de partida para cuestionar el sistema discursivo y social vigente” (Niemeyer 1998: 164) establece la diferencia con la actitud de los escritores modernistas. De igual modo, resulta oportuno el optar por un estudio del contexto discursivo y social histórico que muestre cuál era la intencionalidad de una obra al momento de ser catalogada como vanguardista, es decir, transgresora y anti-discursiva (1998: 167).

Así, frente a los valores de la cultura burguesa decimonónica, la vanguardia propone una serie de principios que se asientan en una mitología moderna en donde el espacio urbano resulta de capital importancia. Por tal motivo y después de efectuar una

¹⁵ Por todo ello cuestionamos la inclusión que hace Burgos (1995) de la novela XYZ de Clemente Palma dentro del corpus de la novela de vanguardia hispanoamericana. Al igual que Gabriela Mora (2000) creemos que la obra de Palma no se acomoda a los parámetros vanguardistas. A pesar que la novela fue publicada en 1935, durante el periodo vanguardista, y si bien muestra una narración ligada a recrear espacios irreales mediante la ciencia-ficción y el cine, la actitud de Palma no fue semejante a la actitud transgresora de un vanguardista como Huidobro.

incursión en el debate sobre las manifestaciones estéticas de la modernidad y la vanguardia nos compete reconocer la posición cosmopolita dentro de la narrativa de vanguardia, pues se reconoce que la modernidad no es un proceso privativo de países europeos e industrializados sino que también es propio de nuestra cultura.

2.2. Vanguardia y Cosmopolitismo

Si sostenemos que el cosmopolitismo es uno de los pilares dentro del proyecto cultural de la modernidad entonces podremos ver su relevancia en la formación de las vanguardias hispanoamericanas. Es decir, debemos tener en cuenta que dentro de la ideología del cosmopolitismo, este no solo aboga por la imagen de un mundo ordenado y de progreso para todos sus habitantes, sino también propicia un marco donde las tensiones, ambigüedades y contradicciones de la modernidad se resuelven para dar paso a una representación armonizadora. Esta pretensión ideológica se reforzará en la experiencia global de los artistas y escritores vanguardistas de vivir una misma época de avance y desarrollo; sin embargo, las contradicciones y tensiones de la modernidad y/o modernización en nuestro continente serán los responsables de las fisuras a una imagen armónica del espacio cosmopolita y, por ende, contribuirán a una nueva visión del cosmopolitismo en nuestra literatura vanguardista.

Conscientes de esta problemática nos parece adecuado examinar las diferentes nociones que se le atribuyen al cosmopolitismo pues reconocemos que este término es un factor articulador en la narrativa de vanguardia de Alberto Hidalgo. De tal manera, proponemos al cosmopolitismo como un principio medular para entender toda la producción narrativa de Hidalgo. Este aspecto cobra relevancia si entendemos que la

narrativa hidalguiana —al insertarse dentro del corpus de la literatura moderna— asume el cosmopolitismo como parte de su rebelión contra las estructuras del pensamiento tradicional. Tal funcionamiento expresa múltiples coordenadas a partir del uso moderno de la noción de cosmopolitismo en cuanto a su relación con la narrativa de vanguardia, la identificación con los adelantos tecnológicos y la imposición del fenómeno de las grandes ciudades.

Desde esta perspectiva, nos detendremos brevemente en el desarrollo del término cosmopolitismo (de la voz griega *kosmos*, mundo, y *polis*, ciudad) que históricamente se remonta a los cínicos del siglo IV a.C.¹⁶ quienes acuñaron la expresión cosmopolita o “ciudadanos del cosmos”. Y fueron los cínicos quienes desarrollaron una actitud escéptica y provocativa frente a las ataduras de la tradición y las costumbres de las *polis* mediante un discurso que “indicaba el rechazo de la noción convencional según la cual toda persona civilizada pertenece a una comunidad entre comunidades” (Appiah 2007: 16). Así, pretenderse ciudadano del mundo era asumir la propia humanidad y anteponerla a la pertenencia o filiación a cualquier nación. Este sentido fue adoptado y elaborado posteriormente por los estoicos y fue de vital importancia dentro del modelo de educación de la clase gobernante romana. Luego de una trayectoria sin cambios trascendentales en el significado de su concepto vendría el periodo de la Ilustración donde el cosmopolitismo aparece tanto en lo ideológico como en lo histórico a partir del comercio, los viajes y las investigaciones e intercambios

¹⁶ La Escuela Cínica, fundada en la Antigua Grecia por Antístenes en el siglo IV a.C., fue una de las llamadas “escuelas socráticas menores”. El cinismo puede interpretarse como una forma de vida que busca una armonía con la naturaleza despreciando por tanto los bienes materiales, los placeres, las pasiones, las normas sociales de la civilización. Es decir, veían a la civilización como algo artificial, antinatural y despreciable. Además, esta voluntad de transgredir las normas establecidas los lleva a predicar una autarquía como ideal de independencia de todo lo exterior y en clara oposición a mantener lazos nacionales y creencias religiosas.

científicos. Durante este siglo los filósofos franceses desarrollaron el concepto de cosmopolitismo conforme a la tentativa de un humanismo universal que trasciende los límites de lo regional o nacional. Aunque será el filósofo alemán Immanuel Kant el encargado de desarrollar esta idea y el “principal teórico de las implicaciones políticas del cosmopolitismo ilustrado” (Castany Prado 2007: 142). Con la llegada del nacionalismo, producto de las invasiones napoleónicas, el cosmopolitismo ilustrado fue sustituido y reprimido arduamente. De tal forma que nacionalismo y cosmopolitismo se presentan como dos términos incompatibles en sus principios (2007: 145). Un claro ejemplo se dará en el ámbito cultural donde el nacionalismo le dará suma importancia a las raíces y a la homogeneidad; mientras el cosmopolitismo, a los vínculos [universales] y al hibridismo (2007: 146).

Por otro lado, Noel Salomón (2006) indaga sobre el significado del cosmopolitismo e internacionalismo para poder esclarecer particularidades y diferencias que lleven a alejar las confusiones que surgen cuando se trata de equiparar dichos términos. Es así como a partir de sus consideraciones sobre el cosmopolitismo que se percata de un cambio semántico ocurrido desde la aparición y el uso de este vocablo. En un primer momento —comenta Salomón— llegó a significar en América “la reivindicación anticolonialista y antirracista de los oprimidos de la Colonia” (2006: 173). Sin embargo, su sentido negativo empezaba a hacerse patente cuando el modernista José Martí en su afán de buscar una originalidad americana manifestaba el desprecio por “las fáciles importaciones de formas políticas, jurídicas y hasta intelectuales copiadas pasivamente (o sea plagiadas) de modelos europeos o de Estados Unidos, con una actitud de servilismo que traía una especie de degradación artística” (2006: 181). Pero, a decir de Salomón, fue al inicio del siglo XX cuando la palabra

“cosmopolitismo” se usó en América Latina con un sentido negativo. Un claro ejemplo lo podemos hallar en la exhortación del *Ariel* de Rodó por una genuina tradición histórica, o en el criollismo de Leopoldo Lugones. De estas propuestas se acostumbró a ver al cosmopolitismo como el óbice hacia la formación de verdadera conciencia nacional, es decir, como el adjetivo opuesto a lo nacional o americano. Además, el triunfo de la revolución mexicana en 1910 hizo florecer una literatura americana que afirmaba su cultura y abrazaba los valores de su historia y su tierra: *Los de abajo* de Mariano Azuela en 1915, *La vorágine* de Eustaquio Rivera en 1924 o *Don Segundo Sombra* de Güiraldes en 1926. A medida que se daba este desarrollo de lo autóctono en la cultura, el cosmopolitismo bajo una aureola de sumisión a modelos exóticos o extranjeros iba siendo denostado:

En algunos, la denuncia se hace desde un nacionalismo ultrarreaccionario (lo que encubre el anticosmopolitismo en tales casos es la defensa de una tradición criolla de formas sociales retrógradas). Otras veces, el anticosmopolitismo no disfraza el proteccionismo reaccionario, sino que es auténtica defensa de los valores progresistas de la nación en formación, o ya consolidada, frente a las amenazas del imperialismo. Desde el nacionalismo revolucionario, expresa dicho anticosmopolitismo los verdaderos anhelos de afirmación de la personalidad nacional frente a las ideologías de la dependencia. Dicho en otros términos, es menester definir el contenido de clase de cada caso de cosmopolitismo y no limitarse dogmáticamente a una condena o una aprobación genérica (2006: 189).

Esta última exhortación es a la que hace referencia Gonzalo Aguilar (2009) cuando menciona que el cosmopolitismo cayó en un “cono de sombra” en la tercera década del siglo XX y que debió legitimarse frente a las pretensiones de otro término mucho más politizado: el internacionalismo. Por tal motivo, ahora resulta necesario ver las implicaciones del concepto de internacionalismo en el trabajo de recuperación semántica del cosmopolitismo. Según Salomón, el internacionalismo —opuesto a un cosmopolitismo negativo— apela a una cultura que no deja de ser creadora y nacional a

pesar de valerse de la influencia que recibe de otros continentes. Derivado de las utopías que anhelaban el universalismo americano, este vocablo surgió a fines del siglo XVIII desde una forma abstracta¹⁷. Un internacionalismo americano que veía su realización en el respeto a las naciones en formación. Cabe tener en cuenta, sin embargo, que fue la relectura marxista en torno a la relación dialéctica entre internacionalismo y nacionalismo que aquél concepto sea acogido para sistematizar los anhelos de solidaridad entre las naciones pues “para los marxistas, el internacionalismo presupone la nación” (Salomón 2006: 192). Esto influyó en nuestro pensamiento gracias a ideólogos como Haya de la Torre y Mariátegui quienes difundieron sus ideas antiimperialistas y americanistas vinculadas a este internacionalismo que era compartido en Europa por personalidades como Antonio Gramsci (2006: 193).

Conforme a esta perspectiva, Mariátegui prevé que los contactos internacionales serán necesarios para forjar una nación como la nuestra. De esta manera, el cosmopolitismo —que se hallaba en sintonía con su concepción internacionalista¹⁸— no contradice su visión nacionalista al momento de analizar el proceso de la literatura peruana. Para el crítico, la importancia radica en que lejos de ser una imitación de modelos europeos, el cosmopolitismo a partir de una asimilación de elementos de la literatura extranjera es un periodo que propicia el nacimiento de un sentimiento nuevo y propio (Mariátegui 1928: 264). En este sentido, podemos hablar del cosmopolitismo como un concepto paradigmático en la gestación de una literatura nacional, pues

¹⁷ El “internacionalismo” es un término que fue acuñado por el filósofo y jurista inglés Jeremy Bentham en vísperas de la Revolución francesa y si bien al comienzo estaba relacionado al derecho de gentes o derecho público internacional, es decir, a la teoría jurídica de las naciones; posteriormente, su implicancia trascendería el liberalismo ilustrado cuando el movimiento obrero la transforme en su consigna. Así a finales del siglo XIX, el internacionalismo se ha impuesto vinculando su representación al crecimiento de los estados democráticos (cf. Mattelart 2006: 27).

¹⁸ Como puede comprobarse en el breve estudio sobre el cosmopolitismo del escritor viajero francés Paul Morand donde se menciona: “El cosmopolitismo de su literatura nace del internacionalismo de su vida” (Mariátegui 1959: 35).

permitía integrar la modernidad a nuestro territorio mediante una dialéctica propia entre lo local y lo universal, pero además es necesario observar su promesa de encerrar las contradicciones de la modernidad desde una mirada unificadora. Precisamente, será esta noción —que la burguesía del siglo XIX en su pretensión de normar un proyecto de modernidad ilustrada propuso la imagen de un mundo ordenado de acuerdo al andamiaje de la filosofía kantiana— presente en la literatura cosmopolita o universal la que nos interesa rescatar para nuestros fines investigativos.

Como observamos, ser cosmopolita es considerar el deseo u orgullo de ser “ciudadano del mundo”. Ahora bien, dicha voluntad dentro de la literatura se expresó, anticipadamente, en la temática del poeta estadounidense Walt Whitman cuando hacía mención en su lírica de un itinerario por ciudades como París, Madrid, Viena, Manchester, Frankfurt, etc¹⁹. Este sentimiento universal de abarcar todo se expresará años después en la poesía modernista de Rubén Darío y desde luego en la vanguardia poética representada principalmente por Vicente Huidobro y Oliverio Girondo. No obstante y a pesar del aporte que significó la apertura de las fronteras culturales bajo la voluntad del artista de considerar al mundo como una patria, el cosmopolitismo llegó a convertirse en un concepto que no goza hasta nuestros días de demasiado prestigio llegando no solo a ser desvalorizado sino considerado además como un concepto hostil. En buena parte esto se debió —como vimos— a las críticas que los pensadores

¹⁹ Aunque debemos reconocer que Goethe dictaminó el sentido de literatura universal o *Weltliteratur* en una conversación que sostuvo con Eckerman el miércoles 31 de enero de 1827. Así el escritor alemán mencionará: “Hoy, la literatura nacional no significa gran cosa; llega el momento de la literatura mundial, y todos debemos contribuir a apresurar este advenimiento”. Esta “literatura mundial” se hallará en oposición a la idea de literatura nacional o *Nationalliteratur*. Este hecho no solo será discutido y problematizado en Occidente, sino logrará alcanzar a Latinoamérica. Para más información, véase Achugar, Hugo. *Planetas sin boca: escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Trilce, 2004, p. 53 y ss.

nacionalistas del siglo XIX realizaron contra el cosmopolitismo a partir de la premisa que significaba ser dependientes culturalmente.

Si una cultura cosmopolita se propone abierta a lo extranjero como expresión de modernidad y progreso, entonces no debemos dejar de enfatizar que un cosmopolita debe saber vincular una pluralidad de culturas heterogéneas por medio del deseo de integrarse al otro. Así, la familiaridad con el otro se reflejará cuando los escritores cosmopolitas (pero a la vez latinoamericanos) desarrollen tensiones entre lo local y lo supra-local a través de sus preocupaciones temáticas y con el advenimiento de innovadoras técnicas de la vanguardia: la introducción de juegos con el lenguaje y la sintaxis, recreación de mundos ambiguos y fantásticos y el rechazo de conceptos convencionales como los de un narrador omnipresente o la necesidad de una narración lineal. Es decir, pierden su obligatoriedad las viejas diferenciaciones entre dentro y fuera, nacional e internacional, para lo cual será preciso un nuevo realismo, de carácter cosmopolita para poder escribir, que finalmente los conducirá a elaborar una literatura novedosa, abierta y variada.

A través del adecuado manejo de significados, el escritor cosmopolita propicia una apertura hacia experiencias culturales divergentes. Con el cosmopolitismo, el escritor dejó de verse como un sujeto aislado de una estética y se inscribe bajo una nueva visión universal que reclama, a su vez, centralidad. Mas debemos recordar que es a partir del cosmopolitismo de la estética modernista desarrollada en nuestro continente que se genera una democratización cultural donde la literatura logra abrirse hacia fuera y quebrar sus propios límites. Para Aguilar: “Hubo que esperar hasta los modernistas y

Rubén Darío para que el cosmopolitismo asumiera un carácter categóricamente ‘estratégico’, esto es, deliberado, especulativo y programático” (2009: 10).

No por ello debemos dejar de considerar las profundas transformaciones socioeconómicas y culturales que en Hispanoamérica a inicios del siglo XX posibilitan el nacimiento casi simultáneo de movimientos vanguardistas en sus principales urbes. Si en el modernismo el cosmopolitismo literario entró en un primer apogeo ya con las vanguardias históricas cobró una dimensión universal. Como menciona Aguilar:

La estrategia modernista que se articuló alrededor del cosmopolitismo no fue suspendida por las vanguardias sino *radicalizada*: en sus prácticas concibieron el trabajo artístico como una relación compleja con el universalismo, y la gran innovación no consistió en importar o en copiar los movimientos europeos sino en *transformar el universalismo* que se estaba configurando hacia esos años (2009: 13 *Énfasis nuestro*).

En este marco, creemos crucial observar a la vanguardia como un fenómeno internacional²⁰. Entendiéndose que este internacionalismo fue alentado por la apertura general del mundo bajo el sistema capitalista, el aumento de la comunicación por medio de la prensa y más tarde la radio, la facilidad de los viajes, la aparición del cinematógrafo en las principales capitales, etc. Toda esta vorágine moderna propició la aparición de un renovado pensamiento cosmopolita que en muchos casos se superpone a una visión americanista, la cual también caracterizó a las vanguardias literarias de nuestro continente. Por tal motivo, debemos replantear el vanguardismo hispanoamericano a partir de su complejidad como fenómeno internacional y/o cosmopolita, y además reconocer que se manifiesta con un carácter contradictorio y heterogéneo. Así, entenderemos por vanguardia a un periodo o época donde los diversos movimientos que la conforman no monopolizan el modelo artístico desde un signo

²⁰ Véase Miklós Szabolcsi, “La vanguardia artística y literaria como fenómeno internacional”, en *Casa de las Américas*, La Habana, XII, 74 (1974): 4-17.

modernizador pues las expresiones vanguardistas coexisten con otras tendencias literarias como el regionalismo.

Reiterando la importancia de la lección modernista en el afianzamiento de los movimientos de vanguardia aunque contrastando su sentir con el del cosmopolitismo en el modernismo, Mihai Grünfeld (1989) destaca que la esencia del cosmopolitismo en la vanguardia radica en la noción de lo moderno que implica la forma de vida compartida por el habitante de la ciudad. Dicha noción parte de la fascinación por toda novedad que, a su vez, está directamente conectada con el auge del maquinismo y el progreso técnico de las sociedades industrializadas que rodearon tanto al escritor modernista como a su homólogo vanguardista. Sin embargo, para Grünfeld: “Mientras que el modernista tiende a mirar con recelo el mundo moderno, esencialmente burgués, y lo excluye de su poesía, el poeta vanguardista se identifica con lo moderno, que llega a ser un tema central y el símbolo a través del cual se desarrollan los sentimientos líricos en su poesía” (1989: 37).

Así, el escritor o poeta modernista muchas veces recae en retratar aspectos exóticos de las cosmópolis extranjeras e identifica lo pintoresco con lo colorido, llegando a contemplarlo como ajeno, mientras el escritor vanguardista, verdadero ciudadano del mundo, incide en mostrar la realidad cotidiana apelando a un deseo abarcador, simultaneísta (Huidobro), o ya sea a una ironía corrosiva (Girondo). Como explica Grünfeld:

Para el cosmopolita vanguardista, por otra parte, la ciudadanía universal deja de ser una idea de fraternidad teórica. Su cosmopolitismo representa una filosofía de tipo universalista, y se basa en una visión contemporánea democrática y unificadora. La fraternidad vanguardista se extiende a todos los habitantes de la urbe, artistas o no, que comparten la vida moderna (1989: 41).

Debido a ello, el presente histórico será decisivo para los escritores vanguardistas, pues en su atrevimiento estético describen la ciudad sin la reverencia o fascinación de los primeros viajeros que llegaban a deslumbrarse con la modernidad europea. Al proponer mediante su sentir cosmopolita una igualdad entre lo extranjero y lo nacional, los vanguardistas perciben una misma realidad cuantitativa (aunque no cualitativa) en las calles de París, Buenos Aires o de cualquier otra cosmópolis moderna.

Después de todo, debemos rechazar que el cosmopolitismo en la vanguardia hispanoamericana era un europeísmo. Por consiguiente y para explicar la trascendencia del cosmopolitismo, tomaremos en cuenta la distinción de Ángel Rama (1982) cuando menciona la existencia de dos vanguardias diferentes que se instalan dentro del fenómeno del vanguardismo latinoamericano; observaremos que se gesta un debate entre dos modos de creación estética en relación con la realidad latinoamericana. En otras palabras, tenemos un sector que procura atender primariamente a la cultura tradicional apelando a sus contribuciones para construir sus obras dentro del sistema latinoamericano aunque rechaza a la tradición realista en su aspecto formal; por ello, este polo fue denominado “transculturador”. Simultáneamente, otro sector se gesta tratando de mantener una vinculación más “pura” con la vanguardia europea a través de una radicalización en la ruptura con el pasado y la postulación de un universalismo en el ámbito de las creaciones artísticas; por estas razones, este polo que avizoraba el desarrollo de las urbes o cosmópolis se denominó “cosmopolita”. Según Rama, ambos son diálogos auténticamente americanos a pesar de la dicotomía presente en ambas vanguardias, por tanto, no pueden contraponerse en un sentido irreconciliable. En ese

sentido, Gloria Videla menciona: “Con mucha frecuencia regionalismo y universalismo convergen en un mismo autor vanguardista, voluntaria o involuntariamente” (1994: 23).

Por lo tanto, el cosmopolitismo en la vanguardia de nuestro continente —más que tener un carácter separatorio— propicia una realidad dialógica entre sus dos polos (transculturador y cosmopolita). Como indica Videla, el cosmopolitismo es un “puente” entre la hipótesis de un vanguardismo americanizado o americano y la de un vanguardismo americano “variante específica” del internacional (1994: 29). En ambas corrientes está implicado el sentido de lo nuevo, pero esa novedad es manejada indistintamente. Así tenemos por ejemplo, al Grupo Orkopata de Puno cuyos integrantes tuvieron una actitud propia de cosmopolitas al abrir sus fronteras a las manifestaciones artísticas de otros países del orbe mediante la publicación del *Boletín Titikaka*²¹. En suma, el cosmopolitismo es un puente entre las dos direcciones que tomó la vanguardia a comienzos del siglo XX, es el nexo que muchas veces se quiere desconocer en el arte vanguardista hispanoamericano. De este modo, el cosmopolitismo desarrolla el hábito de la coexistencia proponiendo un dialogo entre las expresiones que se consideraban más actuales.

Entonces, ¿cuál es el sentido de cosmopolitismo presente en la narrativa de vanguardia peruana? Podemos concluir que en la narrativa de vanguardia peruana se

²¹ Según David Wise: El *Boletín* publicaba y reseñaba, igualmente, literatura extranjera novedosa y a menudo de alta calidad. Proporcionó a sus lectores textos de autores de la vanguardia continental, entre ellos Germán List Arzubide, Manuel Maples Arce y Xavier Villaurrutia de México, Mario de Andrade del Brasil; Jorge Luis Borges de la Argentina, y otros como Luis Cardoza y Aragón (guatemalteco, radicado en París), Antonio Arraiz (Venezuela), Hugo Mayo (Ecuador), y Juan Marín y Pablo Rokha (Chile). Además, por medio de sus comentarios de libros y de otras publicaciones extranjeras, el *Boletín* informó a sus lectores sobre los artefactos del “arte nuevo” confeccionados en las diversas regiones de América Latina (1984: 265).

halla presente un cosmopolitismo identificado con la modernidad real y/o simbólica²² y, en especial, con la sensibilidad renovadora y transgresora que provenía de los *ismos* europeos (por ejemplo, el surrealismo en Abril y el futurismo en Hidalgo). Mas los textos de nuestra vanguardia cosmopolita no solo describen su filiación a un referente internacional, sino que lo reconstruyen en la escritura de manera fragmentaria, metonímica, lúdica y ecléctica. De hecho, nuestra vanguardia cosmopolita propone una mirada provocativa y cuestionadora que devela las contradicciones de la modernidad bajo la premisa de que los cambios que sufre nuestra sociedad es compartida por otras naciones. Es una realidad dialógica la que propicia nuestro cosmopolitismo vanguardista y que no debe ser confundida con un antinacionalismo. Nuestro cosmopolitismo no llegó a oponerse directamente al nacionalismo, varios de sus representantes (entre ellos, Hidalgo) mantuvieron una preocupación nacional que convivía con su pensamiento estético global. Como ya habíamos mencionado, la labor de los *Orkopatas* y la eclosión de revistas literarias ejemplifican la conexión de lo nacional y lo indígena con nuestro cosmopolitismo vanguardista. Pero asumir la modernidad y evidenciar los procesos sociopolíticos llevaron a estos jóvenes escritores a buscar el marco más coherente con el dinamismo de sus proyectos estéticos e ideológicos. Los escritores cosmopolitas buscan una realidad compartida, afianzada en la “apertura” al mundo, y pese a que la modernización no caló en todos los países de Latinoamérica con la misma intensidad, sus obras se centrarán en retratar aspectos ligados a la ciudad (visto como un fenómeno internacional) y sus habitantes. De igual manera, se puede definir la prosa de Hidalgo pues nuestro autor a través del cosmopolitismo establece un diálogo con la vanguardia hispanoamericana, hay sin duda

²² Para Raúl Bueno, en el periodo de la vanguardia, a pesar de los esfuerzos de la modernización a nivel de lo real, “figuró una modernidad simbólica que solucionaba varias carencias o insatisfacciones de la realidad de su tiempo” (1998: 25).

en él un afán universalista y homogeneizador que, sin embargo, no deja de exponer las contradicciones de la modernidad latinoamericana. Hidalgo, a diferencia de Martín Adán que privilegió Lima y el balneario de Barranco para mostrar su acercamiento a la urbe, estará más interesado en mostrar las vicisitudes dentro de las metrópolis extranjeras como Buenos Aires o París.

Finalmente, queda destacar que, a pesar del auge de los estudios culturales y poscoloniales, el cosmopolitismo aún no ocupa un lugar central en nuestros estudios literarios y en especial en los dedicados a la narrativa de vanguardia peruana. Si bien la imagen degradada entendida como simple modernización ha sido dejada de lado, veremos a continuación que el espacio urbano sigue siendo determinante, ya que la ciudad supone una mediación entre lo local y lo de afuera, hecho que contribuirá a esbozar dentro de sus límites la apropiación y transformación de estilos y estéticas.

2.2.1 La ciudad, eje de la narrativa de vanguardia cosmopolita.

Es evidente que el cosmopolitismo se interesa en mostrar una problemática urbana. Tal acercamiento hará de la ciudad la materia prima de los sueños y pesadillas del artista moderno y es que debido a su condición de escenario ambulante y permanente, la ciudad se vuelve un imperativo temático para la vanguardia cosmopolita. Pero ¿cuál es el rol que desempeña la ciudad dentro de la temática vanguardista? ¿Cuál es la verdadera importancia de la ciudad para la narrativa de vanguardia cosmopolita? ¿De qué manera la ciudad se configura en la obra de Alberto Hidalgo? Obviamente tales preguntas imponen replantear una caracterización del cosmopolitismo a partir de su connotación urbana. Además, implica una atención a las categorías y conceptos teóricos de disciplinas como la narratología cuya terminología evidencia la dinámica de la

interacción del espacio y el tiempo, pero también debemos tener presente a disciplinas ajenas a la literatura como la sociología y la historiografía urbana.

De esta manera, debemos asumir la importancia de la ciudad, ámbito indiscutible del cosmopolitismo, en relación a estudios específicos que aborden el problema de la espacialidad en las obras narrativas, sin obviar la temporalidad presente en el entramado de los relatos vanguardistas. La afinidad entre las pulsiones de la ciudad y nuestra narrativa de vanguardia cosmopolita avizora que todo acontecimiento narrado deberá estar inscrito en un espacio determinado de la gran urbe. En ese sentido, puede decirse que la ciudad —como espacio ficcional— reconstruye las tensiones de una determinada época. Así, proponemos que, para nuestra narrativa de vanguardia cosmopolita, la ciudad es el *espacio diegético* de la modernidad a comienzos del siglo XX. Entendiéndose por *diégesis* a “el universo espacio-temporal designado por el relato” y por *diegético* a “aquello que pertenece a la historia” (Genette 1989: 334). La importancia de la diégesis radica en la constatación del carácter indisoluble del tiempo y el espacio. Es decir, a través de la construcción espacio-temporal en las obras narrativas tiene una función localizante (marco de la historia narrada) y semántica (donde participa de la construcción del sentido y articula ejes axiológicos). Por ello, en la narrativa cosmopolita, la modernidad como categoría temporal se hará visible desde el punto de vista artístico en la representación de la urbe, a su vez que la ciudad, como espacio, se introduzca en el fluir de su tiempo histórico portando una ideología que involucra ideas y creencias del imaginario de su época.

A partir de este planteamiento podemos comprobar que la ciudad representa más que un conglomerado físico pues hace visible un estado mental. Es por ello que la

ciudad representa una nueva concepción del mundo: la tradición moderna que se halla signada por la heterogeneidad. Este tiempo se articula con un espacio que arrastra los cambios producidos por la experiencia moderna y el rechazo al contrato mimético realista por parte de los vanguardistas. Es así que el resultado provocará un proceso de ficcionalización de las urbes cosmopolitas. No es que la ciudad ficcionalizada se desvincule de un referente histórico-real, sino que la ciudad vanguardista (como espacio de ficción) al tratar de reflejar la ciudad moderna como un espacio fragmentario, ilimitado, deshumanizado, laberíntico, etc. es reescrita como una categoría mutable a partir de la ciudad real. La extrañeza de esta imagen parte de la imposibilidad de dar una concepción única de la modernidad. Como desarrollamos anteriormente, la modernidad como una tradición contradictoria propicia una estética que recoge la actitud de fascinación y desencanto ante las metrópolis a inicios del nuevo siglo. Por ello, podemos coincidir con lo expresado por Luz Aurora Pimentel:

Podríamos decir que [una] primera impresión visual del espacio constituye el nivel de pura existencia ficcional (...) No obstante, desde una perspectiva semiótica, un espacio construido sea en el mundo real o en el ficcional nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio signifiante y, por tanto, el nombre que lo designa no sólo tiene un referente sino un sentido, ya que, precisamente por ser un espacio construido, está cargado de significaciones que la colectividad/autor(a) le ha ido atribuyendo gradualmente (2001: 31).

Además, la ciudad, entendida como el espacio que despliega el marco de *re-*presentación de la modernidad, presenta una dimensión real histórica que va acorde con el trazo de calles, edificios y escenarios familiares reconocibles por nuestro imaginario pues pertenecen a urbes como Buenos Aires. Ahora bien, si el texto recurre a referentes extratextuales o construye su autorreferencia podemos observar igualmente cómo la ciudad será descrita mediante modelos descriptivos que son “modelos organizadores del discurso descriptivo que provienen del discurso del saber de una época dada: modelos

lógicos taxonómicos y culturales, entre otros, que organizan nuestro conocimiento del mundo” (Pimentel 1998: 34). Por tal motivo, debemos considerar las estrategias lingüísticas por los cuales se puede percibir el espacio urbano o los objetos descritos en ella²³. En suma, la vanguardia busca una representación de las ciudades que si bien se presentan distorsionadas y fragmentarias, ya sea por el deseo de modernidad de sus autores, aún son reconocibles por el lector.

Por tal motivo, surge ahora la necesidad de tomar en cuenta el aporte de José Luis Romero (2004 [1976]) quien intenta responder cuál es el papel que las ciudades han cumplido en el proceso histórico latinoamericano. Ciertamente, las ciudades en Latinoamérica han tenido un desarrollo autónomo y, sobre todo, heterónimo, pero su papel en el desarrollo de las vanguardias, en especial para la vertiente cosmopolita, es crucial porque podemos establecer vasos comunicantes entre la estética vanguardista y las transformaciones que experimentaron dichas ciudades a finales del siglo XIX y a lo largo del primer tercio del siglo XX.

Es a partir de las ciudades burguesas que observamos las transformaciones en el paisaje urbano, todo ello debido al crecimiento demográfico en las principales capitales, a la aceleración de la vida social y al afán de progreso proveniente de las transacciones mercantiles con las sociedades europeas. Las ciudades latinoamericanas, en su gran mayoría, empiezan a identificarse fuertemente con Europa, es decir, se europeizan. Así, la clase dominante —la clase media— impuso su vertiginoso ritmo de vida sobre el desarrollo socioeconómico de cada país.

²³ Y es a partir de lo expuesto por Pimentel que destacaremos la función de sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios en la descripción de los espacios —ya sea miméticos o puramente imaginados— trazados por los autores vanguardistas.

Sin embargo, es a partir de la masificación de las ciudades que podemos ver su trascendental impacto en nuestra narrativa de vanguardia, ya que en el momento en que las vanguardias florecen en Latinoamérica, las ciudades recién empezaban a masificarse. Según Romero, la masificación de la urbe se gestó desde la época de la primera guerra mundial y a lo largo de los diez años que le siguieron. Por esa misma fecha en 1922 se inicia la Semana de Arte Moderno en Brasil, se publica *Trilce* de Vallejo y *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Gironde. Además, en ese periodo, “Latinoamérica asistió al despegue de cierto número de ciudades, algunas de las cuales alcanzaron muy pronto la categoría de metrópolis” (2004: 321). Así tenemos el caso de Río de Janeiro, Ciudad de México y Buenos Aires, “la capital del cosmopolitismo hispanoamericano” (Menton 2005: 253). Aunque no con la misma intensidad, ciudades como Lima, Santiago de Chile o Bogotá no fueron ajenas a las transformaciones que, en corto plazo, las llevaron a ser catalogadas como “grandes ciudades”, es decir, focos socioculturales alrededor de los cuales giraba la economía de un país.

La explosión demográfica iniciada a principios del siglo XX y reproducida con distinta intensidad en casi todos los países latinoamericanos trajo como consecuencia la escisión de la sociedad urbana en dos polos yuxtapuestos y en constante enfrentamiento. El éxodo rural no solo trajo los sueños y esperanzas que prometían las industrializadas metrópolis, sino significó un resquebrajamiento en el modo de vida de las sociedades tradicionales. La imagen que se ofrecía era la de una ciudad bifronte. Según Romero:

Una fue la sociedad tradicional, compuesta de clases y grupos articulados, cuyas tensiones y cuyas formas de vida transcurrían dentro de un sistema convenido de normas: era, pues una sociedad normalizada. La otra fue el grupo inmigrante, constituido por personas aisladas que convergían en la ciudad, que sólo en ella alcanzaban un primer vínculo por esa sola coincidencia, y que como grupo

carecía de todo vínculo y, en consecuencia, de todo sistema de normas: era una sociedad anómica instalada precariamente al lado de la otra como un grupo marginal (2004: 331).

Así, “La masa urbana fue no sólo anómica sino básicamente inestable. La constituían en principio, sectores inmigrantes y sectores ya arraigados que, en cierto modo, se desarraigaban de la sociedad tradicional cuyas normas habían acatado hasta poco antes. Esto acentuaba la anomia” (2004: 336). Pero también esta masa urbana se mostró heterogénea pues representaba el conjunto de emigrantes de las áreas rurales que luego se fusionarán con los sectores medios y populares. Su conducta violenta se va a reflejar en el ataque a las normas vigentes impuestas por la sociedad normalizada. De similar manera, la producción de nuestra narrativa de vanguardia se presenta heterogénea, rebelde y contestataria a los moldes impuestos por el canon decimonónico.

Por tanto, para comprender la ligazón que existe entre la urbe y la narrativa de vanguardia es necesario observar cómo las transformaciones que sufren las ciudades comienzan a develar los nuevos caminos por donde los vanguardistas transitan hacia nuevas experimentaciones. A raíz de los cambios en la experimentación de la dimensión espacio-temporal, la ciudad desborda su función tradicional de marco de la historia para conquistar lugares cada vez más amplios en la temática de las obras y revelarse como el lugar privilegiado donde convergen y se articulan valores simbólicos de la modernidad.

En conclusión, la formación y desarrollo de una conciencia artística moderna en nuestros narradores vanguardistas coincide con la gestación, el desarrollo y expansión de las ciudades masificadas. A su vez, estas fueron consecuencia directa de la industrialización de las ciudades burguesas, de los aumentos demográficos que asolaron

a las principales capitales latinoamericanas y de invenciones como el automóvil y el cinematógrafo que transformaron las relaciones entre los habitantes de las sociedades modernas. La ciudad provoca una nueva conciencia temporal y, además, refleja en la ficción del siglo XX el carácter esencialmente espacial de esa época. Así, proponemos abordar la narrativa de vanguardia de Alberto Hidalgo partiendo del concepto de cosmopolitismo latinoamericano que retrata el fenómeno urbano de la gran ciudad o metrópoli. Tanto en *Los sapos y otras personas* como en *Aquí está el Anticristo* se privilegia el espacio urbano “europeizado”, en especial de aquél que ostenta el título de metrópoli. En el libro de 1927, la metrópoli de Buenos Aires se convierte en el ámbito preferido de los personajes cuyo destino se halla condicionado al cambiante entorno urbano, mientras que en la novela de Hidalgo hay una exploración de los imaginarios urbanos de las ciudades de París y Moscú.

2.2.2. El sujeto urbano

Al preguntarnos por la caracterización del sujeto urbano en la prosa vanguardista, planteamos un acercamiento a partir de los análisis provenientes de la sociología urbana. Por ello, nos detendremos en el estudio de Georg Simmel quien profundiza en la relación entre individuo y sociedad al plantear en *La metrópoli y la vida mental* (2005 [1903]) una serie de propuestas para el conocimiento y estudio del estilo de vida del habitante de la ciudad (concentrándose principalmente en el habitante de la ciudad de Berlín, a fines del siglo XIX). Así, dejando de lado las preocupaciones en torno al conflicto de clases o la desigualdad social que aqueja a los habitantes de la urbe, Simmel se interesa en las cuestiones psicológicas de los individuos y su adaptación al medio urbano.

De esta manera, Simmel rescata la cultura urbana como una cultura de modernidad. Desde una perspectiva simmeliana, se propone un mundo moderno donde todo tiende a interactuar de forma múltiple, compleja y simultánea. Según Rosario Palacios, “La esencia de la modernidad para Simmel es la experiencia y la interpretación de la realidad externa, como si ésta fuese lo que constituyera el mundo interno de las personas”, es decir, “El flujo y ritmo del mundo externo es incorporado al mundo interno del sujeto, y con ello, la experiencia de la modernidad se vuelve presente inmediato” (2005: s/n). Además, Simmel al caracterizar a las sociedades modernas bajo el dominio de una economía monetaria las diferencia de una sociedad tradicional. Por tal motivo, mantiene la división campo/ciudad con el objetivo de diferenciar la personalidad de los hombres de las metrópolis:

Con el cruce de cada calle, con el ritmo y diversidad de las esferas económica, ocupacional y social, la ciudad logra un profundo contraste con la vida aldeana y rural, por lo que se refiere a los estímulos sensoriales de la vida síquica. La metrópoli requiere del hombre —en cuanto criatura que discierne— una cantidad de conciencia diferente de la que le extrae la vida rural. En esta última, tanto el ritmo de la vida, como aquel que es propio a las imágenes sensoriales y mentales, fluye de manera más tranquila y homogénea y más de acuerdo con los patrones establecidos (Simmel 2005: s/n).

Las grandes ciudades, como sedes de la economía monetaria, generan un tipo humano: el *urbanita*, cuya forma de actuar se basa no en el sentimiento o las emociones sino en el entendimiento. Al respecto se sostiene que algunos de los elementos a los cuales el hombre metropolitano tendría que adaptarse serían el tiempo, la exactitud, el cálculo y la puntualidad. Asimismo, los factores que promueven las transformaciones psíquicas de los individuos serían la especialización producida por la división social del trabajo, el desarrollo del capitalismo y las transformaciones vertiginosas de las ciudades cosmopolitas (*cf.* Mendoza 2005: 58). De este modo, el individuo inmerso en el ritmo de la ciudad comienza a proteger su autonomía frente a la metrópoli propiciando una

tensión entre libertad y enajenación²⁴. Tales condiciones llevan a Simmel a plantear un tipo de individualidad que exige la vida metropolitana donde el sujeto urbano ponga en relieve “el carácter intelectualista de la vida síquica en las metrópolis” (2005: s/n). Dichas capacidades intelectuales en el individuo de la urbe lo llevan a desarrollar una actitud *blasée* (hastiado). Para Simmel, esta actitud está aunada a la mercantilización de las cosas, aunque “La esencia de esta actitud radica en la insensibilidad ante la diferencia de las cosas” (*Ibíd.*). Por tanto, para dicho sujeto, no hay grandes diferencias en cuanto al valor de los muchos objetos y situaciones que se le presentan y experimenta. Así, resulta lógico que los habitantes de la ciudad establezcan relaciones sociales dominadas por el dinero o motivadas por algún fin exterior. “Al ser equivalente de todos los casos en la misma forma, el dinero se convierte en el nivelador más atroz; el dinero expresa todas las diferencias cualitativas de los casos en términos de ¿cuánto cuesta?” (*Ibíd.*).

Además, el hombre de la ciudad o “urbanita” ante la saturación de estímulos ha provocado este mecanismo de defensa que lo muestra como un ser reservado, apático, escondido en el anonimato y tratando de distanciarse de los hombres. Llegado a este punto debemos mencionar que Simmel caracteriza a la cultura moderna como un dualismo que se opone constantemente, como la tensión —en términos hegelianos— entre el “espíritu objetivo” y el “espíritu subjetivo” que, en suma, representa la relación dialéctica entre el individuo y la sociedad. En efecto, la creciente complejidad de la vida del hombre en la modernidad mediatizada por el predominio de la racionalidad y el progreso de la técnica entra en conflicto con la naturaleza subjetiva de la moral y las

²⁴Por su parte, Zulema Morresi considera, a partir de su lectura de *La metrópolis y la vida mental*, que: “Las dos formas de individualismo ‘alimentadas’ por las grandes urbes son la independencia personal y la singularidad, al mismo tiempo que la pérdida de autonomía frente a la sociedad” (2007: 89).

costumbres de cada sujeto, es decir, con su interioridad individual. Y en la medida en que el hombre se establezca en las grandes ciudades o metrópolis, la cultura objetiva irá consolidando su hegemonía sobre la cultura subjetiva. Así, los productos o manifestaciones desarrollados por el espíritu objetivo (por ejemplo, la ciencia, el derecho, el lenguaje, etc.) se van a mostrar alejados de la dinámica espiritual —de naturaleza subjetiva— que los concibió y, finalmente, terminarán por autonomizarse de ella. Este contexto propiciará no solo la enajenación de la conciencia individual sino también otros rasgos que conducirán a una aparente actitud disociada en el sujeto.

Por tanto, la individualización del urbanita se esboza como la única alternativa de recomponer la subjetividad dentro de las metrópolis. Según Fernando Robles, Simmel constata que los sujetos urbanos buscan autoafirmar su yo para enfrentar la masificación anonimizante de las metrópolis contemporáneas (*cf.* Robles 2000: 233). Como hemos señalado, las grandes urbes provocan los cambios psicológicos en la vida de los hombres ya que proveen un nuevo marco espacial de sociabilidad. En consecuencia, la única capacidad que tiene el urbanita ante la amenaza de un ambiente hostil como la metrópoli es desarrollar una conducta más impersonal, inclusive llegando a actuar con reserva y desconfianza. Es así que reaccionar con indolencia e indiferencia sean percibidos, más bien, como una estrategia de supervivencia, aunque esta indolencia no solo termine por desvalorizar el mundo objetivo sino también la propia personalidad.

Otro abordaje a la representación del sujeto urbano parte de la imagen que proyecta el *flâneur*. Como lo señalo Walter Benjamin, “El ‘flâneur’ está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa” (1998: 184). De hecho, y mirada desde esta perspectiva, bien podríamos decir que su figura liminal reconstruye una

referencia al tipo de vida urbana dentro de las ciudades decimonónicas. Así, el *flâneur* es el paseante que recorre las calles parisinas con una mirada desinteresada e impassible, apropiándose de los espacios urbanos²⁵. De tal manera, la calle y en especial los pasajes, las galerías y bulevares se convierten en la vivienda para el *flâneur*, que se siente en casa entre los frentes de los grandes edificios así como el burgués entre las cuatro paredes de su casa. (1998: 51).

A su paso el *flâneur* observa y distingue el entorno urbanístico buscando encontrar la novedad en la cotidianeidad de la ciudad. Podemos advertir que el espíritu de “lo nuevo” presente en el *flâneur* también estará presente en el centro de las ideologías literarias definiendo posteriormente la estética de las vanguardias. Así, la categoría del *flâneur* —recogida por Benjamin— es pertinente para analizar al nuevo sujeto que emergió en la vida moderna. Para Benjamin, el *flâneur* ama la soledad, pero cuando la busca sólo la encuentra en la multitud, en las masas anónimas. Esta experiencia la podemos corroborar en el famoso cuento de Poe “El hombre de la multitud”. Además, este relato, radiografía de una historia detectivesca, propone otra característica del *flâneur*: la mirada vigilante que va a la par con el escrutinio propio de un detective, lo cual legitima la supuesta negligencia (o indolencia) en su habitual recorrido por las urbes. Por tal motivo, “La figura del detective se halla preformada en la del *flâneur*” (Benjamin 2005: 445). También debemos tomar en cuenta que el deambular del *flâneur* es parsimonioso y se opone al dinamismo de la vida moderna. “El andar del *flâneur* —según Hiernaux— es posiblemente un elemento decisivo de su definición: no recorría el espacio con normas preestablecidas ni tiempos definidos o

²⁵ Este personaje otorga su mirada a la ciudad y, a decir de Benjamin, desarrolla la “dialéctica del callejeo” que se refiere a la actividad del paseante que a la vez que observa se siente observado pero camuflado entre la masa anónima (cf. Benjamin 2005: 425).

listas de compras ni tampoco cosas por hacer; el *flâneur* se dispensaba de estas tareas ‘vulgares’ que desempeñaba el transeúnte común y corriente” (2006: 147). A través de este “andar lento” quiere mantener su individualidad mientras está caminando entre la multitud heterogénea. Por tanto, Benjamin propone al *flâneur* como una especie de héroe que se niega a participar en la rapidez del trabajo que caracteriza a la sociedad moderna.

Finalmente, el *flâneur* que retrató Baudelaire estaba enmarcado en una época donde podría disfrutar del espectáculo de los pasajes (galerías cubiertas). Tanto para Benjamin como para Hiernaux, el *flâneur* es una categoría de fuerte contenido histórico (2006: 145); por ello, su decadencia se evidencia con el advenimiento del capitalismo. Es decir, con la desaparición de los pasajes, los nuevos centros comerciales (p. ej. las tiendas departamentales) ejercen una voluntad organizadora y racionalizadora del espacio que llega a transformar al ciudadano consumidor en un ser-masa, el cual difícilmente ejerce su individualización como el *flâneur* y más bien asume su papel de mercancía (*cf.* Hiernaux 2006). La percepción de la realidad para el paseante cambia radicalmente en las urbes cosmopolitas. A pesar de ello, el ciudadano representado por la narrativa de vanguardia aún mantendrá un juego dialéctico con el progreso de las urbes, el sentimiento de duda (aquella peculiar indecisión que acompaña a todo *flâneur*) y el desarrollado el sentido de la vista de manera muy semejante al paseante parisino, pero su dinamismo —acorde a un renovado espíritu cosmopolita— lo lleva a transitar, ya sea por las calles de su ciudad natal o por las de urbes extranjeras.

CAPÍTULO III

LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN *LOS SAPOS Y OTRAS PERSONAS* Y *AQUÍ ESTÁ EL ANTICRISTO*: DE ESPACIOS COSMOPOLITAS A ESPACIOS DE TRANSGRESIÓN

Uno de los aspectos que debemos recordar del anterior capítulo es la problematización en torno al concepto de cosmopolitismo y su recuperación en nuestro acercamiento a la narrativa de vanguardia de Alberto Hidalgo. Además, resultó enriquecedor enmarcarlo dentro del debate estético que se establece entre la modernidad y la vanguardia. En este sentido, nuestro objetivo ha sido el plantear los lineamientos teóricos sobre los cuales se abordará la representación del espacio urbano tanto en el libro *Los sapos y otras personas* como en la novela *Aquí está el Anticristo*. Así, resultará fundamental constatar cómo la representación del espacio urbano proyecta una visión vanguardista concomitante a la experiencia modernizadora rioplatense, teniendo presente que el paradigma urbano atraviesa la narrativa de vanguardia de Hidalgo develándola como cosmopolita. De tal modo que junto a los atrevimientos formales de la estética vanguardista y a las novedades que surgen de reinterpretar su presente, la narrativa de Hidalgo aporta la temática general del cosmopolitismo. Explicaremos, entonces, cómo esta tendencia en *Los sapos y otras personas* y *Aquí está el Anticristo* va acorde con los grandes cambios que comienzan a darse en las metrópolis latinoamericanas (construcción de rascacielos, proliferación de automóviles, viajes realizados por la burguesía). En líneas generales, observaremos cómo el espíritu modernizador proveniente de las sociedades occidentales se instala en nuestra idiosincrasia.

Nos basaremos en un análisis interpretativo que privilegie la representación espacial para dilucidar la relación existente principalmente entre “discurso vanguardista” y “ciudad”. Por consiguiente, acudiremos al aporte de la narratología (Pimentel 2001) que evidencia la dinámica de la espacialidad en los relatos. Por esta vía trataremos de evidenciar las distintas imágenes urbanas que se entretajan en la narrativa de vanguardia de Hidalgo. Para analizar la relación entre representación urbana y estética vanguardista nos detendremos en algunos textos de *Los sapos y otras personas*. Mientras que la novela *Aquí está el Anticristo* nos permitirá incorporar el concepto de viaje y su trascendencia en el espíritu cosmopolita de los sujetos modernos.

3.1. ¿Cosmópolis modernas?: estrategias de representación de la ciudad

Desde Baudelaire a Marshall Berman, hablar de la modernidad es, en el fondo, hablar de la ciudad. Si lo moderno —según Barrantes Martín— se percibe a partir del tiempo, es entonces que debemos reconocer cómo la ciudad en el siglo XX va a provocar una nueva conciencia temporal (2007: 16). Si a partir de las ciudades burguesas ya observamos las transformaciones en el paisaje urbano debido al crecimiento demográfico en las principales capitales, la aceleración de la vida social y el afán de progreso proveniente de las transacciones mercantiles con las sociedades europeas²⁶, será con la llegada de las ciudades masificadas que el ritmo urbano se torna inestable, caótico y heteróclito, debido en parte al fortalecimiento de una mentalidad

²⁶ Por este motivo, los escritores modernistas al celebrar un nuevo modo de vida pueden ser considerados “modernos”. Ser modernos y vivir en una sociedad modernizada estaba sustentado en la convicción generalizada de que no solo era correcto sino que era necesario para el futuro. Esta era la moderna religión de la ciencia y el progreso que provocó la agonía del tradicionalismo de las clases altas y el nacimiento de la burguesía industrializada que se formaba en base a un pensamiento liberal. Para Romero: “Quizá lo más singular de esa forma de mentalidad fuera, tanto en Europa como en Latinoamérica, que estaba arraigada en la certidumbre de que el mundo pasaba por una etapa definida de su desarrollo y que era necesario consumirla conduciéndola hasta sus últimos extremos” (2004: 308). A fines del siglo XIX, la modernidad ha dejado de ser un proyecto para ser percibida, en palabras de Berman, como una “experiencia vital” que afecta a los hombres y mujeres de todo el mundo.

capitalista y a la avalancha migratoria que vino a consumir el mito del desarrollo. Ciudades como Sao Paulo, Buenos Aires y Ciudad de México se presentan como organismos que, con todos sus significantes, evolucionan de grandes aldeas que conservaban su ambiente provinciano a metrópolis que imitan el ritmo de las capitales europeas como París o Madrid, y de las norteamericanas como Nueva York. La complejidad que caracteriza al fenómeno urbano de las metrópolis determina la espacialización del sujeto urbano, es decir, la vida social, económica y cultural de los habitantes de las ciudades girará en torno a las coordenadas espaciales de la moderna y dinámica urbe.

Por tanto, si los modernistas buscaron renovar la prosa absorbiendo los componentes de la escuela parnasiana o simbolista y, a su vez, representando las ciudades burguesas a partir de modelos europeos (ingleses o franceses) con el afán de mostrar la modernización de su entorno y lograr un reconocimiento que hasta entonces era privativo de la aristocracia; el narrador de vanguardia se enfrenta al dilema de rechazar los cimientos de la novela realista para explorar la nueva complejidad del fenómeno urbano. La tentativa de plasmar la integración del hombre en las modernas ciudades irá acorde a la multiplicidad formal con que la vanguardia aborda el tema. Lo que escritores como Hidalgo ambicionaban era dar un nuevo impulso a la literatura, pero este impulso era destructor y contradictorio a la mimesis decimonónica. Y es que la nueva percepción de la ciudad necesita de esa mirada caleidoscópica que poseen los narradores vanguardistas, puesto que solo a través de la experimentación con la forma, la estructura y el lenguaje se puede interpretar la trascendencia y complejidad de los procesos de modernización en el primer tercio del siglo pasado.

Imágenes contradictorias muestran el efecto de modernización en las urbes latinoamericanas. En ese sentido, coincidimos con George Yudice (1989) en subrayar que en América Latina hay múltiples modernidades, lo cual significaría, en nuestro caso, que hay múltiples miradas, experiencias y representaciones de la ciudad, es decir, de las metrópolis latinoamericanas. Así, por ejemplo, la Ciudad de México se vuelve el *locus* de la acción central y elemento indispensable en la creación tanto de los *estridentistas* como de los integrantes del grupo “Contemporáneos”. Como apunta Merlin Forster, el espacio urbano mexicano “puede figurar en un texto en manera reconocible, generalmente de fondo o de marco para el asunto central de la pieza. En otra, la figuración urbana puede ser imaginaria, muchas veces fantasmal o de sueño, y sin tener los lineamientos de una ciudad nombrada puede apoyar una sugerencia humorística o un estado emocional” (1996: 37). De este modo, las obras de Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Salvador Novo, Gilberto Owen y Jaime Torres Bodet muestran una representación múltiple, distorsionada y fragmentaria de la Ciudad de México. Según Hadatty Mora (2009), esta ciudad provoca exaltaciones extremas en sus habitantes llegando a ser catalogada como “ciudad paroxista”, rótulo que se halla acorde al espacio imaginario recurrente en varias de las experimentales obras de este periodo.

Por otro lado, la vanguardia argentina (desde los *martinfierristas* hasta los militantes de Florida y Boedo) contribuirá a dar una imagen de metrópoli moderna para la ciudad portuaria de Buenos Aires. Desde fines del siglo XIX, la capital rioplatense se destaca como la ciudad más europea de Latinoamérica pues encarna el ideal de Haussmann²⁷. Así, las transformaciones urbanísticas dotarán a la ciudad de una imagen

²⁷ El mito urbano importado de Europa, el “ejemplo del barón Haussmann”, fue usado por élites locales en su aspiración de prestigio y desarrollo socioeconómico. La destrucción del viejo casco colonial iba acorde con la transformación del escenario urbano y la incipiente industrialización que emergía a ritmo

cambiante y estas, a su vez, serán claves en el tratamiento de la urbe por parte de los narradores vanguardistas. La ciudad de Buenos Aires adquiere una importancia trascendental al convertirse en el objeto central de narradores como Roberto Arlt quien registra los cambios del proceso modernizador urbano, así como sus efectos más desgarradores. Un claro ejemplo lo encontramos en su novela *Los siete locos* (1929) donde aparece el urbanita que transita, bajo una suerte de angustia existencial, entre la masa anónima. A través de fantasías apocalípticas, el lector se verá envuelto en ambientes marginales y decadentes que reflejan una urbe asolada por la inmigración y caracterizada por la violencia y el cinismo de sus habitantes que se desenvuelven ante la indiferente mirada de la clase acomodada. En consecuencia, la novela de Arlt da una imagen pesimista de la cosmopolita Buenos Aires. Al respecto, Beatriz Sarlo menciona:

La ciudad como infierno, la ciudad como espacio del crimen y las aberraciones morales, la ciudad opuesta a la naturaleza, la ciudad como laberinto tecnológico: todas estas visiones están en la literatura de Arlt, quien entiende, padece denigra y celebra el despliegue de relaciones mercantiles, la reforma del paisaje urbano, la alienación técnica y la objetivación de relaciones y sentimientos (1999: 52-3)

De ahí la importancia de señalar que “Arlt elabora una representación no realista de los tópicos de la ciudad moderna, ya que construye una ciudad y una subjetividad a partir de la percepción distorsionada de sus referentes” (Saítta 2004: 136). Es decir, la representación de Buenos Aires se elabora bajo un registro propiamente vanguardista que “de-construye” la ciudad real para dar cuenta de los peligros de la modernización. Así, la capital rioplatense se transforma en un lugar inhabitable y deshumanizado. Esta

acelerado en ciudades burguesas como Buenos Aires. Así, se dio paso al ensanchamiento de calles principales y avenidas por donde se desplazaban tranvías eléctricos; las casas se transformaron en suntuosas residencias; numerosos edificios compartían la calle con teatros, cafés y pasajes comerciales revelando el gusto por la moda francesa. Para más información, véase “El ejemplo de Haussmann” en Romero (2004 [1976]). También resulta interesante el ensayo “Sueño y desilusión de la modernidad: imágenes de la ciudad en el fin de siglo latinoamericano” de Sonia Mattalía (1994), pues revela que la modernización de Buenos Aires —al emular el proceso llevado a cabo en París— gesta un doble mito o doble sentimiento de sueño y desilusión de lo moderno que cuaja en los textos literarios latinoamericanos y que oscila entre ‘la regia Buenos Aires’ que cantara Rubén Darío y la ‘ciudad corrompida’ que plasmara el mexicano Francisco Gamboa (520).

lectura será una de las tantas que se obtendrán de las poéticas urbanas realizadas por autores vanguardistas que lejos de ser meros espectadores problematizan sobre el avance urbano, de tal modo que convierten la ciudad en un símbolo contradictorio de miedos y promesas.

3.2. Imágenes de la ciudad en *Los sapos y otras personas*

Debemos comenzar asumiendo que la ciudad cautivó la imaginación de los escritores vanguardistas a comienzos del siglo pasado. Por tanto, la exploración de lo urbano se convertirá en uno de los aspectos más resaltantes de la narrativa de Hidalgo. Asimismo, la inclusión de visiones utópicas y/o aciagas en *Los sapos y otras personas* responden a imaginarios cosmopolitas que exigen leer la ciudad a partir de su distinción como una metrópoli moderna. Según Valencia Castillo: “Insertas en la cuentística o en la poesía hidalguianas, las imágenes y expresiones de cuño vanguardista se atienen por lo general a una base conceptual y programática mucho más abarcadora: la idea de que la modernidad impulsaría múltiples potencialidades del individuo” (2006: 295). Por tal motivo, la elección de Buenos Aires como el escenario urbano de sus ficciones resulta ser el más adecuado para representar y entender mejor la modernidad a comienzos del siglo XX. En efecto, por aquellos años, la capital rioplatense —al igual que la Ciudad de México— ostentaba un desarrollo económico que le permitía ser reconocida como una metrópoli. A diferencia de estas ciudades, Lima —a poco de iniciado el Oncenio de Leguía— no mostraba el ritmo acelerado de una metrópoli en su expansión y crecimiento urbano. El auge urbanizador precedido por grandes obras arquitectónicas en relación con la conmemoración del centenario de nuestra independencia y de la batalla de Ayacucho (1921 y 1924 respectivamente), el abandono del alumbrado público a gas,

la inauguración del tranvía eléctrico y los primeros automóviles no erradicaron el desorden que se advertía en el seno de nuestra novel burguesía la cual iba acompañado de una mentalidad anquilosada en viejos estamentos que acrecentaba el alejamiento y posterior florecimiento de una mentalidad modernizadora²⁸. Cabe acotar que muchos de nuestros vanguardistas predicaron un entusiasmo hacia las máquinas, la ciudad, el cine, entre otros íconos de la modernidad más por imitación que por un conocimiento cabal de los postulados estéticos vanguardistas. No es casual que Mirko Lauer (2003) hablara de una hipnosis para ejemplificar el entusiasmo en los vanguardistas peruanos por la modernización de nuestra capital, es decir, por la apariencia exterior que en definitiva no reparaba en la ausencia de avances científicos y tecnológicos y más bien ocultaba nuestra dependencia económica y social. Por ello, Lauer mencionaba que en nuestra vanguardia no hay un impulso de transformación profunda de las nociones de tiempo y de espacio, sino más bien la participación de un espasmo sociocultural de capas medias sociales que transformó superficialmente algunas apariencias, y eso dentro de un bastante reducido contexto urbano (141).

Por otro lado, Hidalgo en Buenos Aires se sintió irradiado por un espíritu vanguardista más iconoclasta y transgresor que alentaba su producción artística y

²⁸ Si bien durante el segundo gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930) se produce un impulso notable en el desarrollo y crecimiento urbano de la capital limeña, debemos manifestar que tal proceso expansivo de modernización no significó una ruptura con el pasado ni el comienzo de una “nueva era” como se mencionaba en las propuestas de la tan aclamada “Patria nueva”. Según Wiley Ludeña, “Más allá de los efectos innovadores de la modernización producida en la infraestructura urbana existente; más allá de la presencia de los nuevos exponentes del mundo tecnológico moderno, la cultura promovida desde el poder intentaba presentarse como un deliberado anacronismo aristocratizante” (2002: 55). Sin una ideología urbanística sino más bien con una seducción por lo moderno de cuño capitalista por parte de la burguesía y la presencia de una estética historicista en la oligarquía civilista, la modernización en Lima se manifestó contradictoria lo que devino en el centralismo de nuestra capital y en el incremento del desequilibrio entre las clases sociales. Peter Elmore (1993) no cuestiona la modernización limeña pero consciente de que la modernolatría impidió capturar la esencia contradictoria y convulsa de la modernidad capitalista menciona que si bien el paisaje urbano de Lima cambió en los albores de la primera década del siglo pasado, “no dejaron de sonar en este periodo voces seducidas por el pasatismo y adversas a toda innovación” (203). Así tenemos el tono bucólico y pasatista presente en el libro *Una Lima que se va* (1921) de José Gálvez (cf. Vidal 1987).

establecía las precondiciones para forjar una carrera literaria. Con una cultura tensionada por “lo nuevo”, el desarrollo vertiginoso de la capital rioplatense se mostraba concomitante a la aparición de importantes editoriales que consolidaron un mercado editorial local (nuevas colecciones, series y antologías se imprimen en grandes tirajes), la profesionalización del escritor y la democratización de la cultura literaria que se vio reflejada en un renovado circuito de lectores. En efecto, Beatriz Sarlo señala que:

El mundo y la vida de los intelectuales cambia aceleradamente en los años veinte y treinta: al proceso de profesionalización iniciado en las primeras décadas de este siglo, sigue un curso de especificación de las prácticas y de diferenciación de fracciones. *Los intelectuales ocupan un espacio que ya es propio* y donde los conflictos sociales aparecen regulados, refractados, desplazados, figurados (1999: 28 *Énfasis nuestro*).

Además, la moderna capital argentina ofrecía a sus innumerables visitantes diferentes espacios de tertulia donde experimentar sus ansiedades y expectativas producidas por sus expresiones estéticas. Así, la asidua visita de Hidalgo a cafés como el *Royal Keller* lo hizo partícipe de la vanguardia argentina. Si bien llegó a alternar con algunos grupos (entre ellos los *martinfierristas*), siempre mantuvo un carácter singular, inusual y polémico en sus diversas creaciones literarias. La importancia de Hidalgo en el escenario bonaerense radica en que “no sólo fue animador, sino que colaboró sustancialmente en el desarrollo de la vanguardia argentina” (Sarco 2006: 203).

Como mencionábamos, ya desde la primera década del siglo XX, la ciudad de Buenos Aires configura un imaginario entre sus habitantes de ser, en nuestro continente, la ciudad moderna por antonomasia. La expectativa por el proceso modernizador que se daba en la capital argentina en la época del Centenario llevó a desplegar una visión futurista en sus proyectos arquitectónicos. Buenos Aires tenía presente la concepción haussmanniana en la transformación de su trazado metropolitano, pero también soñaba

ser tan cosmopolita como Nueva York, una ciudad vertical y progresista llena de rascacielos, íconos del futuro urbano. Para nuestro análisis, resultará necesario comprender que una metrópoli no sólo evidencia una red de transportes horizontales como buses y subterráneos, sino también se caracteriza por la implementación de transportes verticales (ascensores) dentro de sus elevadas construcciones. Muchos de los relatos presentes en *Los sapos y otras personas* tratan de reconstruir la acelerada transformación de una sociedad marcada por la heterogeneidad, por el cruce de culturas y los diferentes modos de vincularse a la experiencia urbana.

Por lo tanto, nuestro análisis comenzará por indagar el espacio urbano desde las representaciones espaciales ligadas a la ideología futurista para luego observar cómo nuestro autor recrea sus ficciones con imágenes de la ciudad real. A partir de espacios reconocibles por el lector implícito, los relatos de Hidalgo generan un efecto de verosimilitud que se quiebra abruptamente cuando da paso a narraciones inverosímiles, digresivas, fragmentarias y experimentales, en suma, vanguardistas. Esto quiere decir que sus relatos vanguardistas promueven la creación de una ciudad ficcionalizada. Pero ¿cómo se distorsiona el espacio que representa a una ciudad real?, ¿cuáles son las estrategias mediante las cuales se (re)crea una ciudad ficcionalizada? Estas y otras preguntas que irán surgiendo se tratarán de responder en los siguientes apartados.

3.2.1. La visión de una ciudad futurista

En 1909, Filippo Tommaso Marinetti publicó en el diario *Le Figaro* el “Manifiesto del Futurismo”, texto inaugural de la que sería considerada una de las corrientes más controvertidas e iconoclastas de la vanguardia europea. Por medio de una revolución cultural que proponía en sus diversos manifiestos y programas, el Futurismo

de Marinetti contribuyó a la renovación temática tan solicitada por la nueva sensibilidad de los intelectuales y artistas de los primeros decenios del siglo pasado. Este *ismo* europeo tuvo una temprana recepción en nuestro continente y su influencia se hizo notoria a pesar del prestigio que aún mantenía el Modernismo. Su estética iconoclasta que promulgaba una frontal ruptura con el pasado cala muy bien al comienzo, en el marco de la cultura rioplatense, debido a su constitución de un fuerte componente italiano (producto de oleadas migratorias) y al cosmopolitismo presente en los escritores de la capital argentina. Aunque esto no signifique que su aceptación fuera observada y cuestionada por autores como Rubén Darío y Vicente Huidobro con lo cual podríamos decir que su recepción en nuestro continente no dejó de ser “crítica y cautelosa” (Osorio 1982: 33).

En ese sentido, nuestras vanguardias literarias y, en especial, la rioplatense recogen los aportes estéticos futuristas (movimiento, velocidad, maquinismo) con “un interés [que] no se traduce en un reflejo imitativo, puesto que los impulsos renovadores tienen aquí motivación propia en los cambios que vive el conjunto de la sociedad latinoamericana” (1982: 35). Por tal motivo, revistas como *Prisma*, *Proa*, *Martín Fierro* y *Mural* acogieron la estética futurista en sus diversas secciones pero sin la carga ideológica y política que entrañaba la postura belicista del Futurismo. Por otro lado, el ultraísmo que Borges había traído de su viaje a Europa encubría rasgos futuristas. De ahí que un peruano asentado en Buenos Aires, Alberto Hidalgo, no se muestre indiferente a la influencia de la estética futurista²⁹. Hidalgo mostrará un uso selectivo de

²⁹ Hidalgo, a quien se le atribuye un precoz futurismo, y el poeta Juan Parra del Riego adoptan la prédica futurista con más ahínco luego de su viaje a España en 1920 pues “ambos tuvieron información más detallada de lo que era el futurismo y sus postulados estéticos, ya que a partir del regreso al Río de la Plata, ambos van a elaborar esas incorporaciones estéticas para producir sendos ciclos de poesía que puede calificarse de futurista sui generis o futurismo rioplatense” (Lorenzo 2006: 132). Al respecto,

los principales aportes estéticos del Futurismo con el fin de lograr la afirmación de cierta autonomía creadora y de mantener un contacto más plausible con el espíritu de renovación que se sentía en las ciudades cosmopolitas del continente americano.

Ciertamente la poesía de Hidalgo se nutrirá del aporte futurista, desde libros que aún mantienen notables rasgos modernistas como *Arenga Lírica al Emperador de Alemania* (1916) y *Panoplia Lírica* (1917) hasta poemarios que demuestran gran pericia vanguardista como *Química del espíritu* (1923) nos ofrecen un ejemplo de loa a la guerra, a las máquinas y a la modernidad³⁰. De manera similar, su narrativa también presenta rasgos de la doctrina futurista. Así lo da a entender la crítica argentina May Lorenzo (2006) cuando menciona: “Posiblemente bajo el influjo de la primera visita de Marinetti al cono sur, Hidalgo organiza el libro de cuentos *Los sapos y otras personas*, que publica en 1927 y que cerrará su ciclo vinculado al futurismo” (137).

En ese sentido, comenzaremos por el análisis de “Un precursor”, relato donde se pone de manifiesto la filiación a una estética futurista. Este cuento presenta una anécdota sencilla: El narrador-personaje se encuentra en un café con un sujeto que le propone un proyecto arquitectónico desproporcionado: inventar un campo de cultivo de

Núñez (1968) menciona que tanto Parra del Riego como Hidalgo al esforzarse por escapar de los grilletes del Modernismo abrazaron la causa futurista. Sin embargo, “Hidalgo tenía buena información directa del caso italiano y había ido lejos en sus formulaciones futuristas, sobre todo en un poema “La nueva poesía-manifiesto”, en el cual propugna que los poetas dejen su mundo personal y renunciar al sentimiento y los exhorta a cantar la alegría, el músculo, la guerra, el automóvil... Tal programa era fiel y directa estirpe ‘marinettiana’” (2).

³⁰ A razón de algunos críticos (Sánchez, 1974; Núñez, 1968; Lauer, 2003) el ciclo futurista en la poesía de Hidalgo inicia con el poema “Canto a la guerra” presente en el folleto *Arenga lírica al Emperador de Alemania* y reproducido después en *Panoplia Lírica*. Dado el tono belicista del poema mencionado fue fácilmente asociado a la estética que pregona Marinetti. Así también “La nueva poesía. Manifiesto” y “Oda al automóvil” presentes en su poemario de 1917 incluyen a las palabras fuerza, vigor, músculo y futuro como parte del repertorio donde se elogiaba a la máquina. Sin embargo, tanto estos poemas como los demás que componen el libro presentan muchos de los tópicos del futurismo envueltos en una estructura poética modernista (en especial se recurre a la rima). Por ello, será luego de un corto viaje a Europa en 1920 que Hidalgo vuelva con un conocimiento más pleno del Futurismo y otras tendencias vanguardistas lo cual se evidencia cuando publica *Química del espíritu* en 1923.

varios pisos. Ante la súbita muerte de este visionario, nuestro narrador (que responde al nombre de Alberto) se hallará en la espera de un empresario que le otorgue su fortuna para concretizar tan inusual proyecto.

Este cuento se inicia con un corto párrafo que nos proporciona un breve alcance acerca del espacio que enmarca la acción de los personajes: “Entró con un poco de viento, acercó su *silla* a la mía, y empezó a hablar. El *café* que le sirvieron le guiñaba el ojo desde lo hondo de la taza, cansado de esperar, y espero hasta enfriarse completamente, hasta que el *mozo* se lo llevó como a un pajarito muerto” (28, *Énfasis nuestro*). Como podrá observarse, la presencia de los lexemas *silla*, *café* y *mozo* proyectan la ilusión referencial del espacio del café-bar, un espacio diegético verosímil a los códigos realistas. Sin embargo, al tratarse de un texto vanguardista, el autor hace gala del extrañamiento³¹ mediante ciertas marcas textuales como el animismo (“El café que le sirvieron le guiñaba el ojo”) y el símil que considera al café frío *como un pajarito muerto*. Si bien este extrañamiento vuelve a manifestarse en el último párrafo³², lo importante es revisar con detenimiento la descripción del proyecto del visionario:

Sobre un terreno determinado se coloca una plancha de hierro macizo de varios metros de espesor levantada a quince o veinte metros del suelo por recias columnas de bronce. A esta plancha se la recubre de varios pies cúbicos de tierra, y ya está el segundo piso. Para el tercero, así como para los sucesivos, qué podrán ser tantos cuantos se quieran, se obraría de idéntico modo, pero

³¹ Recordemos que la categoría de extrañamiento fue elaborada por el formalista ruso Viktor Shklovsky (1999 [1917]). Para Shklovsky, la finalidad del arte era la de provocar la visión de los objetos, evitando su reconocimiento automático por medio de una presentación “extrañada” de los mismos. El extrañamiento no es simplemente hacer extraños los objetos, sino es un recurso que actualiza el lenguaje y evita la automatización de nuestras percepciones. Así, la palabra en la obra literaria revela su forma más profunda distinguiéndose del lenguaje ordinario. Bajo esta perspectiva se debe entender el *Verfremdungseffekt* (efecto de extrañamiento o distanciamiento) propuesto por Bertolt Brech para el género dramático. Brech buscaba que el público perciba la ruptura de la ilusión ficticia (cf. Sanmartín Ortí 2007). Por último, los procedimientos de extrañamiento dentro de la narrativa de vanguardia determinan que la realidad adquiera un matiz estético singular por una presentación fragmentaria o desestructurada que logre remarcar la frontera entre arte y vida.

³² “Se tomó a grandes sorbos toda la luz que entraba por la ventana y cuando el polvo de la oscuridad empezó a caer sobre las cosas, me alumbró el corazón con un apretón de manos y se fue” (32). En este caso, nótese como Hidalgo apela a imágenes sinestésicas.

remachando las columnas destinadas a sostener los nuevos pisos contra el andamiaje de los primeros, cuya resistencia se aumentaría a voluntad. El regadío se haría por medio de mangueras. El ganado, los peones y las cosechas serían transportados de abajo a arriba y viceversa en sólidos montacargas (31).

Una primera lectura nos lleva a proponer que tal proyecto estaría asociado a una tendencia arquitectónica de estilo moderno. Por ello, podríamos afirmar que guarda relación con la nueva tipología de edificios, es decir, los rascacielos, los cuales eran el emblema de las grandes ciudades de países desarrollados. O quizá con la visión arquitectónico/urbanística de Wladimiro Acosta en relación a su proyecto de city-blocks, que era señalada por Sarlo de ser una fantasía urbanística futurista (1999: 26). Tanto en uno como en otro lo que prima es el sentido racionalista de buscar maximizar los espacios, es decir, lo funcional por encima de lo estético. Esta afirmación se corrobora cuando el “precursor” continúa describiendo su proyecto:

[...] en un solo campo se obtendría frutos de climas y países opuestos, pues es cuerdo que los pisos de arriba serían utilizados para las plantaciones que requieren la acción directa del rayo solar, [...] mientras en los inferiores, aquellos a donde no llegase el sol, se obtendría frutos propios de las regiones frías (31).

Si por un momento nos centramos en el discurso del “precursor” podemos apreciar que este personaje bien podría representar al héroe fáustico de la novela moderna, ya que él se cree portador de los avances de la cultura urbana o de sus valores más vanguardistas. Así, el alto potencial creativo que posee este personaje hidalguiano está acorde con la *escisión fáustica*: “La fuerza vital que anima al *Fausto* de Goethe, que lo distingue de sus predecesores y que genera buena parte de su riqueza y dinamismo es un impulso que llamaré el deseo de *desarrollo*” (Berman 1999: 30). La modernización —según Berman— implica que el único modo en el que el hombre se transforma es transformando radicalmente la totalidad de su mundo físico, social y

moral en que vive (1999: 31). Con ello, la transformación del campo en edificaciones verticales equivale al deseo desarrollista del héroe de Goethe: la metamorfosis de su entorno premoderno por otro totalmente modernizado. Por tanto, la imagen de desarrollo que proyecta el precursor y su obra estarán asociadas a la imagen de modernidad que proyecta toda ciudad cosmopolita.

Por otro lado, el hecho de que el personaje hidalguiano quiera modernizar el campo no anula la conocida dialéctica campo-ciudad. De este modo, el cuento de Hidalgo establece una confrontación entre la manera de vivir del hombre del campo y el habitante de la ciudad. El primero tiene un afán por anexar los campos vecinos a su predio con la aspiración de “enlarguecer [sic] la envergadura de su paisaje” mientras que en el segundo, el urbanita, “construye sobre su casa otra cosa, es decir, le pone un segundo piso. Y así el tercero, y así el cuarto” (28-29). Nótese cómo el autor apela al lexema “envergadura” y al ignorado verbo parasintético “enlarguecer” que dan idea de la amplitud del espacio mientras que el uso de la preposición “sobre” nos da la sensación de añadir o acrecentar verticalmente. Así, “el hombre de las ciudades tiene de las cosas y de la vida un sentido de *elevación*; el campesino procede siempre longitudinalmente” (28, *Énfasis nuestro*). Este sentido de verticalidad presente en el urbanita se va a reforzar en la descripción del proyecto del visionario:

Podría hacerse también campos corredizos, cuyos pisos más *encumbrados* se deslizarían a manera de techo sobre las ciudades los días de canícula (...) Los más ricos agricultores edificarían estancias tan *altas* que el cielo los días de cansancio podría apoyarse en ellas. Los gatos para subir a los tejados se verían obligados a tomar el *ascensor*. Miraríamos hacia *arriba*, y veríamos que los árboles en vez de frutas daban estrellas. Cuando pasara algo en el piso de *abajo*, las cebollas del de *arriba* se inclinarían a agüear, para continuar murmurando como siempre con su boca hedionda de malas palabras (...) La *caída* de las hojas a la hora del crepúsculo, haría el efecto de un manojo de luces artificiales. Las malas hierbas continuarían engañándose, porque al verse tan *arriba*, dirían: ¡cómo hemos *crecido*! (31-32, *Énfasis nuestro*).

Si nos detenemos un poco más en este procedimiento, observaremos que la reiteración de palabras (donde la redundancia es de orden más semántico que léxico) está propuesta en base a un modelo espacial de organización descriptiva. Así, el modelo espacial dominante en la descripción de este edificio recurre a un modelo binario de espacialidad basado en una categoría lógico-lingüística como arriba/abajo. Pero esta oposición espacial sólo cobra una significación ideológica cuando notamos que el sistema descriptivo de este edificio privilegia la categoría espacial de *verticalidad*. Es así como la insistencia en este rasgo distintivo y alegórico se expresará mediante la relación signifiicante que guardan los lexemas de las palabras: “arriba”, “altas”, “ascensor”, “encumbrados”, “crecido”, “abajo”, “caída”; y el tema descriptivo principal —el proyecto del campo de varios pisos—, es decir, la arquitectura de un edificio futurista. Así pues, el sistema descriptivo que observamos aparece estructurado no solo en base a un modelo lógico-lingüístico, sino que también apela a un modelo extratextual proveniente de la ideología futurista. Este hecho pone de relieve el artificio que se hallaba oculto tras la descripción.

Por tal motivo, la idea de convertir los campos en verticales construcciones de varios niveles tiene el sentido dinámico e impulsivo del futurismo. El espíritu de “lo nuevo” está presente en el centro de la ideología vanguardista de Hidalgo definiendo su estética. Precisamente esta estrecha relación con el código futurista se hace patente cuando observamos los bocetos de Antonio Sant’Elia, arquitecto italiano que se unió al movimiento futurista de Marinetti. Sant’Elia concebía la arquitectura futurista ligada a la máquina y al movimiento; en su “Manifiesto de la arquitectura futurista” de 1914 expresaba su enérgico rechazo a todos los estilos arquitectónicos clásicos, solemnes, hieráticos y frívolos; a las líneas perpendiculares y horizontales; a las formas cúbicas y

piramidales que son estáticas, en suma, proponía la destrucción de la arquitectura existente y proclamaba la arquitectura futurista que es “la arquitectura del cálculo, de la audacia temeraria y de la sencillez; la arquitectura del hormigón armado, del hierro, del vidrio, del cartón, de las fibras textiles y de todos los sustitutos de la madera, de la piedra y del ladrillo, que permiten obtener la máxima elasticidad y ligereza” (Sant’Elia 1994: 166). La búsqueda por una arquitectura dinámica lo llevó a mostrar su predilección por líneas oblicuas y elípticas; también Sant’Elia, quien consideraba la decoración como un absurdo, propone la búsqueda de la inspiración en el “novísimo mundo mecánico” pues la arquitectura futurista necesita estar en constante renovación. En consecuencia, podemos concluir que el proyecto esbozado en “Un precursor” toma en cuenta el lineamiento propuesto por Sant’Elia: en el rechazo a la horizontalidad, el desprecio por toda la arquitectura clásica o monumental —“Los resobados estilos popularizados con los nombres de jónico, dórico, gótico, romano, etc., me producen cosquillas en la epidermis del alma. Son buenos para una arquitectura de juguetería” (30) —, el empleo de hierro en la construcción de los diferentes pisos de las plantaciones y en el uso de una máquina (el montacargas).

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos corroborar que la descripción en el relato “Un precursor” adquiere la dimensión de un texto vanguardista cuando la redundancia de palabras que remiten a la categoría espacial de verticalidad se articula con la propuesta estético-ideológica del Futurismo. Según Pimentel: “[...] en el nivel local de la descripción es, en suma, la redundancia semántica, de orden connotativo o aferente, lo que genera la dimensión ideológica de un relato” (2001: 28). Por ello, no es de extrañar que una frase como: “El rascacielos es la Venus de Milo de nuestro tiempo” (30) guarde semejanza con una afirmación del discurso marinettiano “un automóvil

rugiente, que parece correr sobre metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia”. Inclusive, encontramos una clara referencia a la estética cubista cuando se menciona: “Hay una geometría de las ambiciones, o mejor dicho, todas las ambiciones tienen formas geométricas [...] En unos es triangular, en otros circular, en éstos recta, en aquellos informe” (28). Y es que la narrativa de vanguardia de Hidalgo es ecléctica al compartir las influencias de los múltiples *ismos* vanguardistas.

Por otra parte, observamos cómo la vanguardia de Hidalgo se va a configurar cosmopolita, es decir, urbana. De ahí, su deseo de modernizar el campo, de controlar la producción agrícola con máquinas resplandecientes. Se avizora un desprecio por el campo que se traduce en la dicotomía ciudad/campo y, en un segundo nivel, civilización/barbarie cuando se menciona: “La ciudad es la hija predilecta de la civilización, mientras el campo sólo recibe sus favores muy de tarde en tarde, y a veces sólo sus desperdicios. La verdad es que el campo no entró nunca para nada en los balances del progreso” (30)³³. Esto se condiciona con la intención de nuestro autor de insertarse en el ámbito internacional, atentando contra lo tradicional, o todo lo que tenga relación con éste; por ello, al asumir la estética futurista, Hidalgo observa entusiasta y

³³ La vieja dicotomía sarmientina “civilización/barbarie” que atraviesa toda la historia cultural de Latinoamérica y es tan común a la narrativa regionalista adquiere un nuevo trasfondo en la narrativa de Hidalgo. Con el ingreso a la modernización urbana, la antinomia deja de lado las connotaciones sociales que se establecían en el ámbito rural donde el personaje asediado por fuerzas telúricas era constantemente sometido por la naturaleza indomable para dar paso al sujeto urbano que se ve obligado a tomar conciencia de entorno actual (la ciudad) y de los sucesos coyunturales que marcan su época. También el espacio urbano adquiere una mayor funcionabilidad pues se constituye en un polo de atracción que seduce pero también individualiza y desarraiga al hombre del campo. En nuestro caso, el entusiasmo futurista del protagonista de “Un precursor” se identifica con aquella “civilización” urbana que posee una sensibilidad maquinística y que se confunde con una agresiva idea de progreso. Bajo esta orientación futurista, la empresa que quiere llevar a cabo el personaje hidalguiano legitima su dominación sobre el atraso de las zonas rurales. Aunque debemos mencionar que en otros casos, como en la novela *La última niebla* (1935) de la chilena María Luisa Bombal, se logra la reivindicación de la naturaleza a partir de la denuncia a la artificialidad del mundo moderno y su extremo culto a la máquina. O como en el caso de la narrativa de Roberto Arlt donde la barbarie es desarrollada a partir de los personajes populares y marginales que representan la nueva masa urbana, es decir, la dicotomía acuñada por Sarmiento es enmarcada dentro del espacio urbano de Buenos Aires.

complacido como el mundo moderno se ve alterado por la tecnología donde “lo nuevo” es la promesa que está contenida en el futuro. Este proceso de aprehensión suponía por parte de los intelectuales inscribir la heterogénea y cosmopolita Buenos Aires, escenario de sus obras, en el proyecto modernizador que se desarrollaba desde diferentes aristas. Y es que a través de la ciudad, los vanguardistas rioplatenses, en especial los *martinfierristas*, hallaron el hilo conductor para sus manifestaciones literarias. Según Mendiola Oñate:

La explosión de la vanguardia supone el ingreso definitivo de Buenos Aires a ese orden espiritual, en el que la ciudad leída transforma y condiciona la experiencia de la ciudad vivida. La ciudad es ahora una red de nuevos símbolos que sólo un espíritu contemporáneo es capaz de descubrir y descifrar. A partir de la década del 20, un amplio grupo de escritores y poetas se impuso la tarea común de promover esa unidad de acción entre el ser moderno y el entorno moderno que distingue a la modernidad (2001: 151).

A partir de esta cita podemos añadir que el proyecto arquitectónico esbozado en “Un precursor” es concomitante a la proyección futurista que tenía el imaginario rioplatense durante las primeras décadas del siglo XX. Según Margarita Gutman (2011), los habitantes de Buenos Aires, amparados en la idea de progreso y modernidad, imaginaban un futuro promisorio³⁴. Muchas de estas ideas (similares al proyecto del personaje hidalguiano) están plasmadas en las viñetas y dibujos que se publicaban en diversas revistas locales. Así tenemos la ilustración de *Caras y Caretas* (1913)³⁵ que

³⁴ Para más información véase el libro de Margarita Gutman *Buenos Aires, el poder de la anticipación* (2011) donde se propone analizar las imágenes, deseos y demás proyectos futuristas que imaginaron los habitantes de la Buenos Aires del Centenario. Un recorrido por los planes urbanísticos llevará a observar cómo estuvieron relacionados con el crecimiento poblacional y los problemas que aquejan a cualquier urbe en crecimiento (tráfico, falta de espacios, medios de transporte más eficaces, etc.). Este rastreo por el imaginario urbano se ve documentado con 185 imágenes publicadas en revistas populares de la época como *Fray Mocho*, *PBT*, *Caras y Caretas*, *El Hogar*, entre otras.

³⁵ Esta revista argentina que se publicó desde 1898 hasta 1941 supo combinar desde su inicio el periodismo con el humor. Es por ello que la mayoría de los relatos de Hidalgo publicados en esta revista contengan una gran carga satírica pues se ajustaban a su línea editorial. Además, *Caras y Caretas* apeló a una lectura gráfica y visual mediante la presentación de caricaturas, dibujos y fotos. Precisamente, Julio Málaga Grenet quien fuera un destacado caricaturista arequipeño llegó a desempeñarse como director de arte de este importante semanario en los albores de la primera década del siglo XX. También Leonidas N. Yerovi colaboró como corresponsal cuando radicó en Buenos Aires en 1914.

muestra una metrópoli futurista donde la construcción de caminos superpuestos sirve para solucionar el problema del tráfico y la construcción de veredas que interconecten los pisos más elevados de los edificios resulta de gran ventaja para el comercio (ver Anexo 1). Es así que la exploración de lo urbano por parte de Hidalgo lo lleva a relacionarse con las expectativas que tenía la población sobre su desarrollo en el campo de la ciencia y la tecnología, y paralelamente consigue retratar los diversos problemas que entraña el vivir en una metrópoli.

Es precisamente esa nueva manera de sentir y percibir la realidad urbana, lo que lleva a un autor tan excéntrico como Hidalgo a reelaborar su nexos con el Futurismo. Por ello, proponemos el análisis del relato “Tragedia yanqui”, que narra la obsesión de un hombre de la ciudad por disfrutar del viaje en ascensor. Este singular personaje se muda a un rascacielos para deleitarse de su pasión incontrolable por estas máquinas. Pero en su afán de considerarlas símbolos de la vida moderna, cree necesario humanizarlas aunque eso solo se podría lograr poniéndole escollos, lo cual implicaba meter el dedo a través de la cabina para paralizar el ascensor. Para ello elige a un niño que lleve a cabo tal empresa; sin embargo, ante la negativa del infante decide hacerlo él mismo. Finalmente, el yanqui muere decapitado por el ascensor, convirtiéndose en víctima de su descuido.

Aunque el término *yanqui* presente en el título del relato puede encubrir una actitud antiimperialista, lo cierto es que designa al habitante de los Estados Unidos. Así, el término *yanqui* refuerza que el acontecimiento por narrar sea inscrito en un espacio propio de las metrópolis norteamericanas, de tal manera que el espacio diegético quedará subordinado a las connotaciones ideológicas y simbólicas que pueda tener este

término frecuentemente usado de forma despectiva: carácter cosmopolita, individualismo, materialismo, entre otros. Por tanto, desde el inicio del relato la intención del autor ha sido criticar la mentalidad urbana moderna por medio de la obsesión del personaje por los ascensores:

La noche le sorprendía siempre bajando y subiendo en los ascensores. De uno pasaba a otro. Algunas veces hacia nuevo viaje, so pretexto de haber olvidado un paquete en el piso tantos, o suspendido una entrevista prematuramente. Tenía preferencia por las casas en que no hay ascensorista, porque eso le deparaba un grato placer: ir solo en la cabina (119).

Más allá de un inusual comportamiento, Hidalgo retrata a un americano que vive en una metrópoli —posiblemente Nueva York— y sumergido en ella devela una conducta que podría estar acorde con el de cualquier urbanita. Sin embargo, al tratarse de un yanqui, se muestra a un sujeto que desvaloriza su relación con otras personas: “Cuando en los pisos intermedios era detenido por pasajeros que no querían esperar a que el ascensor se desocupase, malhumorábase y abría la puerta casi a regañadientes” (119). Llega incluso a no mostrar escrúpulos cuando solicita a un niño de la calle, vendedor de diarios, que introduzca el dedo a través de la cabina del ascensor bajo el riesgo que pueda ser mutilado a cambio de unos dólares: “¡Mete el dedo! [dijo el yanqui] Y como el diarero no lo hacía, extrajo un billete de diez dólares y se lo pasó por los ojos” (122)³⁶. En cambio, cuando este sujeto se halla en su casa consigue subjetivizar los espacios y, a través de este procedimiento, los espacios —con una suerte de animismo— corresponden con un peculiar afecto hacia su propietario:

³⁶ Recordemos que para G. Simmel (2005), la socialización del hombre se ve afectada por el dinero que actúa como medio de intercambio en la economía monetaria: “A través de la naturaleza calculadora del dinero se ha logrado que las relaciones entre todos los elementos componentes de la vida del hombre adquieran una nueva precisión, una certeza en la definición de las identidades y de las diferencias; y una falta de ambigüedad en los pactos, tratos, compromisos y contratos” (s/n). Es decir, las relaciones en las metrópolis se basan en las condiciones de la economía monetaria. Así, la relación que el yo establece con el otro es una relación vertical y deshumanizada donde ese otro es finalmente visto como un objeto o artículo de consumo. Tal y como mencionara Simmel, “El dinero hace referencia a lo que es común a todo; el valor de cambio reduce toda calidad e individualidad a la pregunta: ¿cuánto cuesta?” (s/n).

Ya estaba familiarizado con sus paredes, con sus rincones, con su ambiente. Y la casa, a su vez estaba familiarizada con él. Su llegada era como para las novias la llegada del novio. Parecía que la casa se alegraba de verle entrar, [...] Él comprendía ese afecto de la casa para con su persona, y lo pagaba con sonrisas perfumadas de agradecimiento [...] el día que los carreteros desalojaron las habitaciones y se llevaron los muebles en enormes carros, tuvo un gesto de hombre que abandona a su amante para marcharse con otra. ¡Qué pena! ¡Tenerse que irse, queriéndola! (119-20)

Según Pimentel: “la narración metafórica no sólo proyecta espacios pseudodiegéticos que recubren el espacio principal, ocultándolo, sino que anula la distancia textual entre los segmentos articulados metafóricamente, proponiendo así una visión radicalmente distinta del espacio representado” (2001: 109). Lo novedoso de la asociación metafórica propuesta a partir del símil que transforma al sujeto en un “novio” y a la casa en su “amante” es que sugiere un contexto más cercano a las novelas decimonónicas. Lo paradójico es que esta secuencia permite subvertir las leyes de representación realista y crear una nueva dimensión de la realidad urbana. Si por un lado Hidalgo plantea un sujeto inescrupuloso y deshumanizado, también establece una nueva aproximación a las ideas del futurismo desde la familiarización del hombre con la máquina. Vale recordar la “Arenga simplista a los ascensores” del poemario *Simplismo* donde se menciona: “Todos los ascensores saben que están en la cárcel / Espinas dorsales de los edificios. / Ebulliciones de la electricidad. / Yo también soy un ascensor” (1925: 41). En este poema ya observamos una identificación del yo poético con la máquina o, en palabras de May Lorenzo, “una visión más ontológica del progreso y la máquina” (2006: 137), de ahí que en este relato se adopte al ascensor como símbolo no solo de la modernidad sino también de la vida, pues:

Para él el ascensor era un símbolo. El símbolo de la vida. La vida es así: un *subir* y un *bajar*; un volver a *subir* y otro volver a *bajar*. Nadie se queda donde está. El que *sube*, aun a desgano, termina por *bajar*. Y a la inversa. La propia naturaleza da la pauta. Los vivos ocupan lo *alto*: la superficie. Cuando mueren, lo *bajo*: los entierran” (121 *Énfasis nuestro*).

Como observamos, de nuevo está presente la reiteración de palabras que remiten el modelo binario de espacialidad basado en la categoría lógico-lingüística de arriba/abajo, pero la diferencia es que en esta ocasión se hallan ligadas a la representación del ascensor y su analogía con la vida: “Se fue a vivir a un rascacielo [sic]. Alquiló un pequeño departamento en el piso 45, a fin de elevarse más alto y descender más hondo” (120). Así, la oposición puramente espacial arriba/abajo cobra una significación ideológica gracias a la equivalencia arriba = vida, abajo = muerte. Además, si se vincula el “arriba” al progreso y desarrollo cobraría fuerza la categoría espacial de la *verticalidad* de gran connotación futurista. Recordemos que este yanqui —amante de los ascensores— vive en un rascacielos (= arriba), asimismo es retratado como un personaje pudiente que no duda en hacer uso de su dinero para conseguir lo que desea, en cambio el vendedor de diarios que aborda en calle (= abajo) es un niño pobre, haraposo, famélico y triste. Paradójicamente, aquel símbolo de vida moderna se convertirá en un elemento tanático (destructor y macabro) al propiciar la muerte del protagonista: “El ascensor que estaba arriba y no abajo como él supuso, descendía. No tuvo tiempo para retirarse [...] El ascensor continuando impasible lo decapitó, como el cuchillo de una guillotina” (123-24).

De este modo, la obsesión de este personaje al tratar de indagar y buscar “perfeccionar” el mecanismo de una máquina conlleva varios estadios: la enajenación con su entorno, el ser considerado un demente, y su posterior muerte. Además, el hecho de que el ascensor no obedeciera su llamado inicial expresa una incomunicación entre el hombre y la máquina. A pesar que nuestro protagonista cree ser un perfecto exégeta de los ascensores, la realidad es otra, pues el aparato se muestra indiferente a cualquier loa profesada por él.

Lejos del inicial entusiasmo que se mostró por el Futurismo, en “Tragedia yanqui” se desliza, más bien, una crítica hacia la relación entre el hombre y la máquina. Esta desilusión viene precedida por exteriorizar los problemas que emergen a la constitución de toda metrópoli. La ciudad evocada por Hidalgo celebra la disociación con el otro como la forma más natural, aunque paradójica, de relacionarse con ese otro. Las contradicciones en las relaciones con el mundo exterior se perciben a partir del sujeto que quiere preservar a toda costa su individualidad dentro de la sociedad moderna. Según Simmel, “su autoconservación frente a la gran ciudad demanda de él un comportamiento de naturaleza social no menos negativo que la actitud *blasée*. Esta disposición mental de los metropolitanos entre sí puede ser designada, desde una perspectiva formal, como reserva.” (2005: s/n). Recordemos que dentro del marco espacial de la metrópoli, el *blasée* presenta un comportamiento indiferente basado en el hastío que los hace “fríos y descorazonados a los ojos de los habitantes de pequeñas ciudades” (*Ibíd.*). Estos sujetos, habitantes de las grandes ciudades, pretenden encontrar en las resplandecientes máquinas las respuestas sobre su cambiante realidad, aunque sea más bien un comportamiento deshumanizado lo que finalmente germine. Esta mirada cuestionadora de la modernización de las grandes ciudades viene acompañada del paulatino rechazo a los postulados belicistas de la escuela marinettiana que irremediablemente fueron asociándose al fascismo. Además, fue Hidalgo quien haciendo gala de una personalidad polémica y rebelde promovió el desinterés por la visita de Marinetti, patriarca del Futurismo, a la capital rioplatense en 1926³⁷.

³⁷ Un otrora futurista entusiasta como Hidalgo publica una exhortación en el diario *Crítica* (junio de 1926) en los previos a la conferencia de Marinetti. Hidalgo, citado por Sarco (2006), mencionaba:

El futurismo es una escuela muerta [...] En nombre de lo que se ha hecho en el país por la literatura de vanguardia y la cultura general del pueblo, yo, humilde soldado de esas filas, invito al público a no promoverle escándalo a Marinetti. Este nunca se ha propuesto otra cosa. La Argentina es un país demasiado culto ya para que pueda asustarlo nadie. Se le debe escuchar como todos, sin otorgarle la consagración del bullicio (202).

En conclusión, podemos manifestar que Hidalgo a pesar de compartir con Marinetti una personalidad megalómana y provocadora, aquél no llega a ser epígono del maestro italiano. Entonces surge la siguiente interrogante: ¿Qué rasgos futuristas están presentes en los relatos de Hidalgo? Sostenemos que tanto la presencia de la máquina, el dinamismo, la verticalidad de las construcciones arquitectónicas, el rechazo al pasado, la glorificación de un mundo moderno y el afán de originalidad serán los rasgos futuristas más resaltantes en la obra de nuestro escritor peruano. Mas no está presente el proselitismo ni el belicismo que tanto arengaba Marinetti. Además, la abolición de la puntuación, de los adverbios y adjetivos, como la destrucción del “yo” no fueron tomados en cuenta por Hidalgo a la hora de escribir sus relatos. Por tanto, avizoramos una postura ecléctica en el autor al seleccionar los elementos futuristas con los cuales elabora su obra sin la necesidad de adherirse plenamente a la doctrina futurista marinettiana. Por otro lado, lo destacable en Hidalgo es la adaptación de las propuestas estéticas del futurismo italiano al contexto americano, en especial al contexto rioplatense donde vivió gran parte de su vida. El Futurismo fue para él una afirmación de vitalidad y una liberación de la tradición que supo catapultar para estar en consonancia con el escenario cosmopolita que se le presentaba. A través de la máquina, Hidalgo expresa el drama del hombre moderno en América. Si bien los vanguardistas apostaban por una sociedad modernizadora encubierta bajo proyectos futuristas, la tradición acuñada en un pensamiento todavía medieval va a ser el óbice que finalmente logre estancar los deseos casi utópicos del vanguardismo latinoamericano.

3.2.2. Buenos Aires: de la ciudad real a la ciudad ficcionalizada

La presencia de la ciudad de Buenos Aires en la narrativa de vanguardia latinoamericana está marcada por la modernización que se expande tanto demográfica

como físicamente desde finales del siglo XIX. Aun así, el paisaje urbano de la capital argentina muestra una modernidad incompleta tan común a otras urbes cosmopolitas de Hispanoamérica. Un recorrido por la ciudad porteña podía mostrar aún terrenos baldíos o calles sin pavimentar. El itinerario de sus ciudadanos se identifica con la mirada de los escritores que configuran la metrópoli rioplatense como una ciudad dual, constantemente polarizada en representaciones que dan cuenta del orden y el caos de esta flamante ciudad moderna. A pesar de las contradicciones que se hallaban en el interior de su proyecto urbanístico, imaginar la ciudad de Buenos Aires era imaginar una ciudad futurista.

Tal y como observamos, las representaciones urbanísticas en los relatos de Hidalgo están cargadas, en su mayoría, de connotaciones ideológicas. Por lo cual, la ciudad va a ser escrita y leída como un texto cuya interpretación tendrá en cuenta los signos de algún[os] código[s] vanguardista[s]. Durante esta operación, la ciudad se mostrará como “un entramado de signos, una red semiótica polisémica e inserta dentro de un mundo cambiante y vertiginoso” (Barrantes 2007: 19) donde ya se revelaría la transformación a una ciudad irreal o ficcionalizada. Lo que se analizará a continuación es cómo la ciudad de Buenos Aires en *Los sapos y otras personas* es reescrita a partir de referentes reales, espacios urbanos reconocibles que dan la ilusión de situar un escenario realista. Sin embargo, Hidalgo nos propondrá finalmente una Buenos Aires ficcionalizada, producto de la invención de un espíritu vanguardista que va acorde a la época de cambios que anuncia nuestra modernidad.

En varios relatos de *Los sapos y otras personas*, Buenos Aires es el espacio diegético que se nos presenta nada más como marco de acción, como la coordenada

espacial indispensable donde llevar a cabo la acción de las historias. Es decir, el autor hace uso de un nombre propio “que ya ostenta un lugar en el mundo real [para] remitir al lector, sin ninguna otra mediación, a ese espacio designado y no a otro” (Pimentel 2001: 29). De este modo, la ciudad de Buenos Aires remite a una realidad, un complejo de significaciones, que deberá ser develado por el lector. Entonces resulta importante reconocer ahora cuáles son las estrategias discursivas presentes en la construcción del espacio diegético que generan un efecto de verosimilitud en la prosa vanguardista de Hidalgo. En base a esta interrogante, proponemos el cuento “El tranvía n° 34” para examinar el espacio urbano a partir de la anécdota que da razón de un accidente de tránsito:

[...] Siendo las once y minutos de la noche, descendía por la calle Esmeralda, en recorrido normal, el tranvía Núm. 34 de la línea Belgrano, conducido por el motorista Fermín Rodríguez, español de 25 años de edad, casado y domiciliado en Gallo 2095, bajo órdenes del guarda Marcos Ferraro, italiano de nacionalidad, de 43 años, casado y con domicilio en Echevarría 3351.

Manifiesta el motorman de referencia que al cruzar la calle Córdoba tuvo que hacer una ligera maniobra con los frenos, y que aunque al efectuarlo notó que éstos apenas le obedecieron, no dio a la cosa mayor importancia [...] Pero cuál sería su asombro cuando notó que, sin quererlo, el tranvía había acelerado al maximum su velocidad dándole la sensación de jinetear un caballo desbocado. En este impulso avasallador, el tranvía al hacer la curva de la calle Charcas saltó por encima de los rieles, yendo a estrellarse contra las paredes [...] (96-97).

En primer lugar, debemos advertir que este extracto pertenece a un largo texto entrecomillado. Ahora bien, la sola presencia de las comillas es significativa: son marcas tipográficas indicadoras de un discurso más acorde a una crónica periodística y, por tanto, no pertenecen al discurso narrativo a cargo del narrador principal. Es decir, las comillas aíslan esta nueva narración anónima subordinándola a la del narrador principal de los eventos. Incorporar este nuevo discurso significa que se debe tener en cuenta su carácter objetivo pues su estructura condicionada por la brevedad del

acontecimiento genera cierta ilusión en el lector como el hallarse frente a los hechos en el orden en que sucedieron. Además, es un guiño a la actividad periodística de la primera mitad del siglo XX caracterizado por el aumento decisivo de la oferta de diarios y la proliferación de revistas.

Otro factor importante es tener en consideración el nombre de las calles que intensifican la ilusión de realidad. Como se observa, en la construcción de los hechos se repite tres veces el lexema “calle” seguido de sus respectivos nombres propios: Esmeralda, Córdoba y Charcas. Probablemente para nosotros, el uso de un referente extratextual que remita a las calles rioplatenses sea suficiente; sin embargo, para el lector implícito o ideal, este hecho cobra relevancia pues las calles mencionadas se encuentran dentro del itinerario del tranvía que cubría la ruta de Chacabuco y Moreno a Belgrano en la capital argentina³⁸. Además esta ruta le pertenecía al tranvía n° 34 de la Compañía de tranvías Anglo Argentina (CTAA). He ahí, el juego que se establece entre los límites de la realidad y la ficción. Con este referente, Hidalgo establece las coordenadas espaciotemporales ubicándolo dentro de un contexto donde las formas de crecimiento urbano se correlacionaban con la política tranviaria en Buenos Aires. Al respecto, González Podestá menciona: “A partir de entonces [1909] quedan circulando cinco empresas: la ‘Anglo Argentina’, la ‘Compañía Lacroze de Bs. As.’, los ‘Tranvías del Puerto’, la ‘Compañía de Tranvías Eléctricos del Sud’ y la ‘Buenos Ayres & Quilmes’” (2005: s/n). En otras palabras, esta oferta de transporte urbano en las primeras décadas del siglo XX muestra como la ciudad rioplatense llegó a ofrecer infraestructuras y servicios análogos a las principales metrópolis del mundo.

³⁸ Véase el itinerario que cubría el tranvía n° 34 en *Recorridos de tranvías y subtes de Buenos Aires en 1914* [En línea] Disponible en: <http://www.tranvia.org.ar/tranvias/guia1914_.pdf>.

También el espacio del café literario es importante en la narrativa vanguardista de Hidalgo no solo como referente concreto sino por su transformación en *topos* cultural. En efecto, el último cuento del libro *Los sapos y otras personas* —“El plagiario”— tendrá como marco inicial de la historia el espacio del mítico Royal Keller. Este cuento gira en torno a la historia de 315 quien aparece súbitamente en plena tertulia del Royal Keller causando gran conmoción entre el grupo de escritores presentes (donde también se hallaba A. Hidalgo) debido a su extraña imagen y peculiares ademanes, de tal manera que es invitado todos los sábados a acompañarlos en las siguientes veladas literarias. Sin embargo, 315 muere repentinamente y como las causas de su defunción no son esclarecidas, el narrador-autor consigue que se realice la autopsia respectiva, grande sería su sorpresa al comprobar que 315 no tenía órganos dentro de su cuerpo sino tiras de papel que correspondían a títulos de las obras de Ramón Gómez de la Serna. Además, al abrirle la cabeza, se descubre que el cerebro había sido sustituido por tres tiras de papel que contenían los títulos de Paul Morand; ésta era la verdadera naturaleza del plagiario³⁹.

Al analizar el espacio representado, recordamos que el Royal Keller era uno de los cafés literarios más importantes dentro del imaginario urbano rioplatense. Ubicado en la esquina de las calles Corrientes y Esmeralda fue un lugar donde diversos círculos literarios y artísticos, en especial los *martinfierristas*, confluyeron. En “El plagiario”, se menciona a algunos de estos escritores que frecuentaban asiduamente este lugar: Jorge Luis Borges, Carlos Pérez Ruiz, Macedonio Fernández, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, Brandan Caraffa, Raúl Scalabrini Ortiz, Carlos Astrada, los

³⁹ Para un estudio sobre el interés enfermizo de Hidalgo por el plagio, consúltese Carlos García “Notas sobre España no existe. (Con un excursus sobre Alberto Guillén y el plagio)”, en Alberto Hidalgo, *España no existe*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 113-130.

pintores Xul Solar y Emilio Pettoruti, entre otros. Por tanto, el Royal Keller, como café de larguísima tradición en los círculos literarios y artísticos de la bohemia porteña, es un espacio simbólico de la vanguardia argentina de los años 20 por propiciar la tertulia literaria, debates estéticos, manifestaciones poéticas, musicales, etc. La continua presencia de intelectuales en torno a este ámbito establece que el espacio del café literario sea percibido como un espacio de socialización, “[un] lugar de encuentro por antonomasia de la estirpe porteña argentina, una mezcla de parentescos y camaraderías, de relaciones políticas y de romances o desencuentros literarios [En consecuencia] en el café se configuran los estereotipos de la bohemia, del ‘escritor malogrado’ y el de las ‘jóvenes promesas’” (Yocco 2007: s/n). Para complementar esta idea, Víctor G. Zonana menciona: “La socialización y la privacidad del café poseen además un carácter democrático y heterogéneo” (2007: 307). Al igual que otros cafés o bares, el Royal Keller constituye un espacio semipúblico de socialización dentro de la cosmopolita Buenos Aires. Al mismo tiempo que se establecía una intimidad pública, es decir, las relaciones personales quedaban expuestas a la observación general y a la consideración pública, se atestiguaba un flujo permanente de asistentes de diversas nacionalidades y profesiones en busca de un espacio de reunión y diversión económicamente accesible.

Además fue en este espacio donde se llevaba a cabo la presentación de la mítica *Revista Oral*, aquella expresión vanguardista que Alberto Hidalgo fundó en el año de 1926 para el deleite del público que lo acompañaba cada sábado en las ya aludidas tertulias literarias. Esta revista que alcanzó los dieciséis números “orales” contó con la colaboración de importantes figuras literarias argentinas como Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Raúl Scalabrini, Leopoldo Marechal y Norah Lange. Al respecto, Sylvia Saítta nos explica:

En cada “edición” de la *Revista Oral*, el auditorio se congregaba en el escenario y los redactores en una hilera de mesa que lo enfrentaba. El director leía primero las páginas editoriales, que eran aceptadas o no por los contertulios, y luego le tocaba el turno a los colaboradores, según el sumario prefijado. Después de cada lectura se producía el debate y la discusión (2007: 157).

Esto indica que la importancia del Royal Keller para la vanguardia argentina es equiparable a la que tuvo el café del Pombo de Gómez de la Serna para la vanguardia española. En otras palabras, el espacio del café como escenario de diversas tertulias literarias se encuentra delimitado por su nivel funcional dentro del horizonte cultural del productor como de sus receptores. Además de estar ligado íntimamente a las imágenes de la ciudad moderna, el espacio del café aparece asociada a valores simbólicos que “atestigua la vitalidad de la ciudad y exhibe como microcosmos, el macrocosmos urbano” (Zonana 2007: 311).

Entonces el hecho que Hidalgo use al Royal Keller como marco espacial de su fábula nos da a entender que su propósito inicial es remitir a un espacio reconocible por el lector. Pero el solo hecho de nombrar un espacio del mundo real significa aludir un conjunto de significaciones, valores e imágenes atribuidas al objeto nombrado, de tal modo que el espacio ficcional exige en el lector una identificación con la realidad de la urbe argentina, y desde luego con la vanguardia porteña. Además, en esta narración, Hidalgo hace constatar su integración en la vanguardia argentina, y es que al compartir el mismo ámbito con la bohemia intelectual bonaerense, nuestro escritor establece su protagonismo, reconocimiento y pertenencia dentro del campo intelectual argentino.

Aunque este relato no presente una descripción del Royal Keller, “en un sentido lato nombrar es la forma descriptiva más simple, estrictamente hablando” (Pimentel

2001: 30). Por ello, Hidalgo construye el espacio diegético de su relato en base al alto grado de referencialidad del Royal Keller buscando dar la ilusión de realidad o tratando de ocultar el carácter ficcional de su texto. Sin embargo, al tratarse de un relato vanguardista observaremos cómo surge el extrañamiento a partir de la aparición del personaje de 315. Con lo cual el arte vanguardista de Hidalgo subvierte la mimesis del modelo realista mediante la irrupción de lo fantástico personificado en 315. Además, este hecho muestra cómo su talento de libelista al momento de denunciar el plagio va paralelo a la voluntad estética de un arte nuevo y al rechazo hacia lo decimonónico.

Es así como Hidalgo trata de plasmar literariamente el ritmo efervescente y vertiginoso de la modernidad urbana. Las referencias a la ciudad de Buenos Aires continúan en el relato “La mujer única” donde se marca la diferencia entre una urbe de corte colonial y otra cosmopolita. La trama gira en torno a la huida de un notable caricaturista limeño (que responde al nombre de 55) con su amante (un dibujo que fue animado por Dios). El viaje que emprende 55 a la ciudad rioplatense se ve motivado más por el encuentro con una sensual mujer —en realidad era un dibujo de “carne y hueso”— que por la mediocridad y monotonía de la capital limeña. Aunque el arribo a Buenos Aires muestre su expectativa por vivir una nueva y feliz vida al lado de su reciente pareja, 55 será una víctima más del engaño que se teje en esta metrópoli latinoamericana.

Antes de entrar a analizar el espacio de la ciudad rioplatense creemos pertinente observar la descripción de la urbe limeña a partir de la voz del narrador heterodiegético, que presenta a Lima, marco inicial de este relato, como “La muy noble y galana Ciudad de los Virreyes del Perú” (125), con lo cual los calificativos “noble” y “galana” le

confiere a nuestra ciudad una connotación de elegancia y distinción, pero la frase *Ciudad de los Virreyes* acusa cierta ironía por remitir al tiempo en que vivíamos bajo el mandato de la corona española, es decir, a una época de subordinación. Así, la ciudad de Lima es identificada con el pasado. Es por ello que la Lima del presente narrativo, a pesar de ser una ciudad en vías de modernización, adquiera las características propias de una aldea:

Y he aquí a nuestro amigo 55 paseándose por las quietas alamedas de su ciudad. El día es cálido. El sol cuece las losas de la vereda. Pero de cuando en cuando, aguinaldo de los elementos para los damnificados de la canícula un vientecillo de marina procedencia bate las ramas de los árboles y refresca las congestionadas frentes de los transeúntes. Tardes así son buenas para huir del encierro de las oficinas buscando el canto de los malecones sobre los puertos rugidores. 55 y los amigos que van a su lado así lo han de gustar, puesto que, olvidados de los vulgares menesteres, discurren plácidamente sobre la limeña vilordez [sic]. (135).

Podríamos decir que los lexemas “vereda”, “oficinas” tratan de reforzar el espacio urbano, pero frases como “un vientecillo (...) bate las ramas de los árboles” y “el canto de los malecones” aunados a adjetivos como “quietas” o “cálido” nos acercan al tópico del *locus amoenus*. Por tal motivo, 55 y sus amigos buscan *huir del encierro de las oficinas* (o de la vida moderna), olvidando sus *vulgares menesteres* en sus paseos. No obstante, nuestro protagonista, al igual que el narrador, valora negativamente la ciudad de Lima. Así, encuentra que “Calle por donde iba era calle que luego se llenaba de murmullos, de bisbiseos y de carreras” (126). Lima, a través de la idiosincrasia de sus ciudadanos, revela su apego a permanecer anclada en el pasado. Lejos de inscribirla dentro del programa de modernización a la cual apostaban diversas ciudades latinoamericanas, las descripciones metafóricas muestran que Lima se resiste a ser percibida desde un molde cosmopolita. Por ello, no es de extrañar que 55 crea

firmemente “de que para él el pueblo más sandio, más ignorante, más cerril de la tierra, fuera el de su Lima natal” (128).

Estas circunstancias que aumentaban la incomprensión del arte de 55 sumado al súbito enamoramiento de una “venus animada” llevaron a nuestro protagonista a tomar una drástica decisión: abandonar a su familia, a su ciudad. En otras palabras, “No tuvo vacilaciones [...] Necesitaba ambiente más puro, horizonte más amplio, público más comprensivo. De otro lado, ¿aquella mujer no era una enviada del cielo para arrancarlo de su pequeñín paisaje espiritual” (138). Aquí ya se va poniendo de manifiesto las diferencias entre Buenos Aires y Lima, lo cual se correlaciona con la oposición de los adjetivos “amplio” y “pequeñín” que califican a los lexemas “horizonte” y “paisaje”, respectivamente. Pero ¿cómo se representa la ciudad de Buenos Aires?, veamos:

En Buenos Aires los amantes hubieron de aferrarse los primeros días a la idea del retorno. No sabían cómo hacer para orientarse. Todo les parecía hostil. Se les antojó una ciudad puramente mercantil, ayuna de inquietudes sentimentales, despectiva para todo lo que fuese especulación de la mente y del espíritu. En las calles sólo veían a los transeúntes que se atropellaban, y lo único de que oían hablar era de dinero. Un millón, tantos millones. Y pesos van pesos vienen. Nada de amor. Nada de arte.

- ¡Esta es la tierra de Sancho Panza!, decía ella.

- ¡De Sancho Panza!, ratificaba él.

El farragoso tráfico de la gran metrópoli, con sus avenidas tentaculares, sus humeantes usinas, sus treinta mil automóviles, tranvías a nivel y subterráneos, aeroplanos que inscriben el espacio, buques que surcan las aguas en intrincadas direcciones, todo eso que hace de Buenos Aires una segunda Nueva York (138-39).

Hidalgo nos ofrece una imagen panorámica donde es notorio el contraste entre Buenos Aires y la capital limeña. Por tanto, este nuevo escenario genera una primera impresión de angustia en los personajes. En un inicio, el vértigo que llega a producir la metrópoli queda ejemplificado en la falta de orientación que sufren los protagonistas y

en el atropello por parte de los transeúntes⁴⁰. Hemos de observar, sin embargo, que esta percepción se acrecienta en la descripción del espacio diegético de la urbe donde se apela a la enumeración de sus “partes” constitutivas. De hecho, estamos hablando de una serie predicativa cuya forma paratáctica de inventario, es decir, la enumeración de los lexemas: tráfico, avenidas, usinas, automóviles, tranvías, etc., se halla acompañado de adjetivos que califican a la metrópoli americana. Este tipo de calificativos —afirma Pimentel— cumple con una importante función *tonal*; textualmente, actúan como *operadores tonales* (2001: 27). A través de la redundancia semántica presente en los adjetivos “farragoso”, “tentaculares” e “intrincadas” se genera una isotopía tonal disfórica. Gracias a ello podemos comprobar la lectura negativa que tienen los protagonistas de la ciudad de Buenos Aires. Impresión que no sorprende al narrador pues “Igual le sucede —la estadística es invariable— a todo el que arriba a una gran ciudad procedente de nuestras orgullosas capitales americanas, tan olorosas a provincia” (139). Ahora es lícito pensar en la ciudad como un espacio contradictorio pues la metrópoli, pese a tener una fuerte carga de atracción debido a la modernidad que emana, generalmente resulta ser un lugar inhóspito para sus nuevos habitantes.

De cualquier forma, la ciudad recreada por Hidalgo por sucesivas yuxtaposiciones obliga a vivir el presente aunque sea lugar de contratos inestables y conflictivos. Para Hidalgo, proyectar el fenómeno de la modernidad es *sensu stricto* proyectar la imagen de una metrópoli: “Buenos Aires es quizá todo el mundo la ciudad frívola y lujosa por excelencia. Las humildes mujeres, las mucamas, visten con mejor elegancia y más finos trajes que las acaudaladas señoritas de Santiago, Lima, Quito o

⁴⁰ De modo similar en el relato “La Puma” del arequipeño Mario Chabes narra el súbito encuentro de una pareja de indios de la selva en la ciudad. El protagonista, un indio salvaje, menciona a la urbe como una nueva Babel donde “Los innumerables letreros luminosos, los innumerables automóviles, los tranvías, los cafés, [le] miraban de par en par” (1926: 70).

Bogotá” (140). De esta manera, para el autor, la ciudad se ha establecido como la sinécdoque de la sociedad capitalista⁴¹. Ahora resulta de sumo interés la anterior identificación de la ciudad rioplatense con la tierra de Sancho Panza ya que posibilita una lectura alegórica de la urbe. Así, el valor simbólico que expresa la referencia extratextual subraya el carácter pragmático que comparten tanto el escudero de Don Quijote como la ciudad de Buenos Aires.

El valor negativo que pueda adquirir la urbe no es en absoluto novedoso, sino recordemos las posturas de los renacentistas cuando criticaban “el mundanal ruido” de sus urbes. Es por ello que la llegada de los protagonistas de esta fantástica historia a la metrópoli rioplatense será el inicio de su tragedia y el fin de su aventura amorosa pues cuando la amiga de 55 vea y compruebe el derroche de opulencia de las sociedades aristocráticas y burguesas quedará fascinada con este estilo de vida propio de una sociedad normalizada. Poco a poco su conducta se asemejará a la de mujer urbana por excelencia, frívola, preocupada por su físico, en suma, materialista. Así se menciona: “De la noche a la mañana se vio llena de cuanto ansiaba. Primero, un ramo de flores, luego valiosa sortija, más tarde un tapado de rica piel, después un palco en la ópera y tras el palco, es natural, la cena en el elegante cabaret, con el diputado o el banquero” (*Ibíd.*).

⁴¹ Hay que tener en cuenta el aporte de Max Weber (2008) quien observa que a partir de una racionalización progresiva se favorece la aparición de una mentalidad provechosa para el capitalismo. El “espíritu del capitalismo” será un conjunto de creencias que contribuyen a justificar y legitimar conductas coherentes con el capitalismo dentro de la sociedad burguesa. En particular, los cambios morales o las justificaciones que avalan la persecución de un interés de tipo individual (o la sola consecución del goce) pueden ser pertinentes para evaluar la conversión al capitalismo en diversos países considerados periféricos. Esta percepción ética es analizada por Carlos Ramos (1999) en la narrativa de vanguardia española. Ramos considera que tras una euforia inicial por el progreso en la ciudad de Madrid se llegó a un pesimismo o “fatalismo existencial fundado en el desencanto de la tecnificación” (144). Estos dos momentos contradictorios que subyacen en las representaciones de las urbes cosmopolitas configuran dos modos de percibir la ciudad: “una apreciación artística positiva y entusiasmada, frente a valoración moral alarmada” (145).

Por tanto, no es de extrañar el comportamiento de este personaje femenino que responde fielmente a la imagen de la mujer moderna, independiente, liberada y sin complejos morales o tradicionalistas⁴², frente al protagonista masculino, que en este relato de vanguardia suele cumplir un rol más tradicionalista: el de protector y benefactor económico. A partir de la transformación de la amante de 55 resulta interesante destacar que “la ciudad determina el comportamiento de los protagonistas” (Barrantes 2007: 106). En efecto, esto lo comprobamos cuando la joven despliega en Buenos Aires una imagen más seductora dejando de lado su reclusión a espacios cerrados (el hogar, la familia) y prefiriendo en cambio espacios de socialización (como el cabaret). Dicha caracterización evade su papel decimonónico de “ángel del hogar” y entra en consonancia con la condición de la mujer en el nuevo siglo: moderna, contestataria y transgresora. De este modo, la figura femenina en los relatos de vanguardia permite denunciar y reaccionar ante un modelo ideológico tradicional que aún estaba vigente.

También al observar el comportamiento de la amada de 55 podremos intuir una posible semejanza con la conducta de las *flapper*. Este fue el modelo femenino que se difundió en las principales ciudades cosmopolitas a comienzos de la segunda década del siglo XX. En efecto, por estos años, las mujeres burguesas van a imitar este modelo femenino que refleja en su aspecto físico (uso de maquillaje, cabello corto), costumbres (fumar y/o beber, asistir a clubes nocturnos) y modo de vestir (uso de falda corta, trajes entallados, joyas) la conciencia liberal de la modernidad que ya se venía difundiendo a

⁴² Al igual que la heroína de *Proserpina rescatada* (1931) de Jaime Torres Bodet, el personaje femenino en el relato de Hidalgo se deja cautivar por la vida moderna de las ciudades. Ambas van a develar una característica negativa de la mujer urbana: su belleza de connotación artificial. Ya sea por una belleza que remite a innovaciones tecnológicas como en el caso de Proserpina o, en nuestro caso, por ser la encarnación de un estilizado dibujo.

partir de las principales estrellas de Hollywood. Así, la imagen que proyecta el personaje femenino en el relato de Hidalgo es de una mujer moderna ligada a la industrialización y mercantilización de la urbe. Además, según Barrantes, “La mujer moderna tiene en el ambiente urbano su razón de ser; en la ciudad puede llevar a cabo sus aspiraciones porque el hecho de acceder a la experiencia urbana la equipara con el hombre” (2007: 85). En consecuencia, y como veremos más adelante, el personaje femenino responde al espíritu moderno de la metrópoli revelando una posible equivalencia entre mujer y ciudad. Finalmente, el viaje de los protagonistas a Buenos Aires permite a Hidalgo retratar dicha ciudad americana como la Nueva York de Torres Bodet, es decir, como “una ciudad moderna y, al mismo tiempo, poliédrica y dual: cuna de soñadores, pero reducto de frustraciones y deshumanización” (Barrantes 2007: 141).

Quizá por ello en el relato “El hombre cubista” termine por ficcionalizar la ciudad y recree en ella espacios de transgresión más acorde con una vanguardia heterogénea y ecléctica que asimiló el aporte de las escuelas cubista, dadaísta y futurista. “El hombre cubista” nos cuenta la historia de una extraña pareja de snobs 65 y 37 (hombre y mujer respectivamente). Ambos personajes, luego de iniciar su inusitado romance en un café citadino, y ante la negativa de 37 de procrear un hijo, conciben la febril idea de fabricar un hombre cubista, para ello deciden encargar a París un libro de Apollinaire y un cuadro de Picasso, los cuales serán disueltos e inmediatamente inoculados a sus cuerpos. El resultado es la 1.1, una criatura extraña y por demás fuera de toda lógica.

Ya Hidalgo nos había adelantado que “*El hombre cubista* es una crítica del amor, una diatriba contra la pornografía. Pues odio el erotismo escrito, pues le tengo

asco, he tomado el camino no de combatirlo, sino de desprestigiarlo” (7, *Énfasis del autor*). Si bien este comentario presente en el prólogo marca la pauta por donde debería discurrir nuestra lectura, podríamos agregar que Hidalgo no sólo busca combatir el erotismo sino la estética clásica mediante la recreación de espacios y situaciones inverosímiles. Por tanto, este relato se presentaría como una reflexión en torno a la naturaleza de la estética vanguardista y la verosimilitud de la obra artística. Todo ello observado desde coordenadas que trazan la invención de una ciudad como espacio metafórico.

A diferencia de los anteriores relatos, “El hombre cubista” busca impactar en el lector mediante el efecto de extrañamiento que se suscita desde el comienzo: “En la penumbra absurda del café, los ojos de 65 y los labios de 37 se dieron la mano. El acontecimiento quedó estereotipado en la cuadratura del círculo” (63). Un juego de incongruencias a partir de la presencia del lexema “absurda” que termina en la tentativa de cuadrar un círculo. Esta presentación suscita una experiencia diferente y, al mismo tiempo, transgresora de la cotidianidad. Además, el distanciamiento del proceso mimético realista va a mostrar cómo la vanguardia desarrolla una mirada subjetiva a partir de la irrealidad de las situaciones y descripciones: “Las luces empezaron a dormirse. Un mozo, empero su frac colorado y sus bigotes Guillermo II, trazó en los espejos una inquietud y se dio un golpe de sueño en la frente. Los parroquianos comprendieron la invitación y uno a uno dejaron grabada en el umbral de la puerta la ecuación de sus pasos” (64). Frente a una descripción que intensifica el efecto visual y metafórico de los escenarios, el tiempo se conjuga con el espacio para ofrecernos una imagen ambigua: “Ni en uno ni otro habían noción del tiempo. Pero en el campanario de una iglesia sonaron veinticuatro campanadas. A los dos o tres minutos de avance,

oyeron que un reloj familiar daba las ocho” (*Ibíd.*). Tomemos en cuenta que al variar la percepción del tiempo se genera un caos posibilitando la libertad del personaje y por ende la libertad artística en un sentido más amplio.

Además, en el “El hombre cubista”, al igual que otros relatos, los personajes ejemplifican un proceso de despersonalización y deshumanización al ser nombrados mediante un número (65, él y 37, ella). Esta situación que es privativa de las grandes ciudades ya fue anunciada por Simmel cuando mencionaba: “Todas las relaciones emocionales íntimas entre las personas están fundadas en la individualidad, mientras que en *las relaciones racionales es equiparable con los números*, como un elemento, indiferente en sí mismo” (2005: s/n, *Énfasis nuestro*). Según Simmel, el sujeto que habita en las metrópolis se caracteriza por su forma de actuar y pensar basada en el entendimiento, el cálculo y la lógica. Así, las relaciones sociales en las metrópolis están permeabilizadas por los principios de la economía monetaria y, en consecuencia, acrecientan el proceso de despersonalización urbana. Por otro lado, la masificación de las metrópolis sumerge a las personas en el anonimato. De tal manera, los personajes hidalguianos responden a una estrategia vanguardista de representar el anonimato en el que se ve envuelto el sujeto moderno. A partir de ello, podemos argüir que estos personajes representan más bien tipos humanos: 65 es el snob; 55, el artista incomprendido; 315, el plagiario; etc. Pero dentro de esta tipología, cada sujeto trata de expresar su individualización ya sea por una personalidad excéntrica o por poseer una naturaleza fantástica. Lo cual no hace más que promover la paulatina deshumanización del individuo y acentuar su soledad⁴³.

⁴³ Al respecto véase nuestro análisis sobre la comparación entre el hombre y la máquina presente en el relato “El tranvía N 34” ya que observaremos como Hidalgo apuesta por metamorfosear la realidad física

Paralelamente a esta disociación, la proyección de la ruptura espaciotemporal en este relato ejemplificaría la “crisis del contrato mimético *realista*” que —según Hadatty Mora— define a la vanguardia narrativa. “La gran distancia entre la vanguardia y los movimientos que la preceden parece ser la voluntad consciente del arte de romper con la imitación o representación de la naturaleza y la vida a un primer nivel, y en un segundo nivel, con la realidad extra-artística” (Hadatty 2003: 32-33). De lo anterior se colige que la vanguardia, antagónica de la tradición decimonónica, opone la estética mimético-realista (o platónica) a una mayormente autorrepresentativa (según el concepto aristotélico de mimesis) (2003: 154).

Prescindir de la operación mimética realista conlleva a crear una nueva realidad. Es así como Hidalgo se propone mostrar una ciudad ficcionalizada, pues el marco donde se desarrolla su historia no se condiciona con la ciudad real. La ciudad que se representa es una Buenos Aires totalmente inventada, muy acorde con el espíritu vanguardista de la época: “La ciudad estaba enteramente desnuda. Sobre la soledad de la calle colgaban los balcones como unos senos incitantes. Todas las torres estaban paradas. La luna espolvoreaba su talco sobre las ancas de piedra de las casas, mientras los focos eléctricos perfumaban de amarillo la ingenuidad del instante” (64). La imagen de la ciudad que muestra este fragmento está cargada de las connotaciones ideológicas que imprime la modernidad, además del erotismo que irónicamente Hidalgo quería desprestigiar. Por ende, en “El hombre cubista”, la ciudad de Buenos Aires ha sido reescrita como un espacio que presenta una atmósfera irracional y llena de erotismo, para lo cual apela a una narración metafórica llena de adjetivos y frases que permiten construir espacios donde cuelgan los balcones *como senos incitantes*. Según Pimentel,

del tranvía, en consecuencia, logra humanizarlo para que exprese sentimientos y frustraciones como cualquier ciudadano (*cf.* Cuya Nina 2010).

“la narración metafórica no sólo proyecta espaciosseudodieéticos que recubren el espacio principal, ocultándolo, sino que anula la distancia textual entre los segmentos articulados metafóricamente, proponiendo así una visión radicalmente distinta del espacio representado” (2001: 109).

En ese sentido, ¿cómo se relaciona aquí la representación de la ciudad con la estética vanguardista? En primer lugar, debemos partir del título del relato que nos remite a la estética cubista. Así, el ejemplo anterior da cuenta de la yuxtaposición de imágenes geométricas: “calles con balcones como senos incitantes” (la curva), “torres paradas” (la recta), “las ancas de piedra de las casas” (el pentágono), etc., que corresponde al deseo cubista de dar una visión múltiple y simultánea de la realidad representada. Si apelamos a los planos superpuestos entonces justificaremos imágenes tan extrañas como la presentada al comienzo de este relato (“los ojos de 65 y los labios de 37 se dieron la mano”), pues se articula bajo esta perspectiva cubista. Por tal motivo, desde el momento en que la ciudad se revela como un texto metaforizado, proyecta un espacio muy diferente a nuestra realidad, porque la presencia de la metáfora “tiene la peculiaridad de proyectar espacios dieéticos no reales, aunque con un valor icónico mayor que el de los otros [espacios reales]” (2001: 108). Y será dentro de esta extraña urbe que los personajes lo exploren mediante una percepción multisensorial del espacio:

El ascensor estaba paralizado. ¿Surmenage? ¡Quién sabe! Lo cierto es que había que llegar hasta el piso treinta dos. Midiendo con el centímetro de su inteligencia la fatiga que la subida iba a causarle, 37 se ocasionó profundo suspiro. Los suspiros suben al cielo, se elevan, son los ascensores del ascensor. 65 comprendió la magnitud del caso. Rápido cual un pensamiento, dio un salto formidable hacia arriba y se asió del suspiro. Este siguió su marcha majestuosamente, y el pasajero se descolgó a la altura de su piso (65).

De este breve párrafo se desprende la idea de materializar o corporizar lo abstracto. El suspiro representado como un ascensor ejemplifica no sólo el predominio de una imagen sinestésica sino un acercamiento a la estética futurista. Así, dentro del espacio antirrealista, lo efímero se concretiza para dar paso a narración visual con referencia sonora. Otro ejemplo lo tenemos cuando 65 hace subir a 37 mediante su grito: “Y decreto un alarido, que descoyuntándose las piernas al chocar contra las paredes, llegó hasta la planta baja, de guisa que 37 pudo subir, trasponiendo una por una, con marcial lentitud, todas las gradas del grito” (65-66). En este caso, el sonido adquiere las dimensiones de una escalera⁴⁴. Como ya hemos apuntado, la materialización del sonido guarda estrecha relación con los postulados ideológicos del futurismo. Para los futuristas, el ruido era un signo de modernidad, liberador de prejuicios. El ruido tan común en una urbe moderna se hallaba auspiciado por el advenimiento de la máquina, de tal manera que “Las referencias al ruido fueron constantes en la poesía futurista. Y a ese movimiento le corresponde la apertura de un nuevo arte en el cual el sonido adquiere un carácter plástico que es manifestado en múltiples disciplinas y a través de nuevas formas de expresión” (Ariza 2003: 24). Por tanto, la plasticidad del sonido llegará también a manifestarse en la pintura pues “El sonido, siendo invisible, no deja de ser un fenómeno físico y como tal, los futuristas intentarán manifestarlo a través de las propiedades de la materia” (2003: 26).

Como se observa, “El hombre cubista” presenta no solo un acercamiento a los postulados del cubismo sino también supone la traslación de la estética de la pintura futurista. Inclusive podríamos suponer que la actitud agresiva y la burla presente en este

⁴⁴ Creemos pertinente establecer cierta semejanza con el poema “Torre Eiffel” (1918) de Vicente Huidobro ya que en este poema se escribe notas musicales en la disposición de los peldaños de una escalera.

relato se enlazan con el gesto dadaísta, sobre todo cuando se representan situaciones ilógicas y que sencillamente van en contra de convencionalismos sociales:

[1.1] Se acercó a 65, y despidiéndose, le dio el miembro viril, que su padre apretó efusivamente con la diestra. ¡Grande y cordial saludo ese! A su madre le tendió sobre una mesa, y la besó, le lamió, le succionó diez minutos el sexo, con sus labios triangulares, uno de “cadmio claro” otro de “siena quemada”. Salió a la calle, se puso sombrero la casa de la esquina y emprendió la marcha a grandes pasos. No se le vio [sic] más (71).

A partir de la amalgamación de tales aportes, Hidalgo hace uso de una narración metafórica donde las imágenes se entrelazan finalmente con símbolos propios de redes urbanísticas. Tal y como se menciona en este relato, los personajes desarrollan sus acciones dentro de la urbe rioplatense. No obstante, la gran diferencia es que nuestro autor no trata de construir un mundo semejante a la experiencia del lector. Así, el modo narrativo o la información narrativa que nos proporciona nos ubica en Buenos Aires, un escenario, que desde luego no se corresponde al mundo de nuestra experiencia. Por tanto, la creación de este mundo ficcional discordante con el mundo real (o del extratexto) parte de la “voluntad consciente” del autor por inscribir su texto dentro de la producción narrativa vanguardista. Tal y como lo mencionaba en el prólogo:

De la realidad a la fantasía —para mí esto no tiene vuelta de hoja—; esa es la fórmula. Lo inverso ocurría hasta ayer en los escritores fantásticos Pöe [sic] iba de lo ficticio a lo verdadero; aquello era explicado por esto. Estoy viendo en mis contemporáneos un trueque, un invertido utilizamiento [sic] del sistema. Ahora la invención es la razón de ser de la realidad. Como si corriéramos la vida (6).

En conclusión, la ciudad ficcionalizada, inventada o recreada por Hidalgo intensifica la deformación vanguardista que se define como antitradicionalista. Si la ciudad es finalmente un texto, entonces percibir y leer la ciudad en “El hombre cubista” es apelar más a códigos estéticos de la vanguardia que a códigos lingüísticos urbanos. Como se ha visto, la transformación de una ciudad real a una ficcionalizada es

consecuente con el deseo de mostrar los vertiginosos cambios en las primeras décadas del siglo XX. Frente a las convenciones académicas del arte tradicional, el experimentalismo hidalguiano subvierte las condiciones imperantes para proponer una prosa renovada que despliega diferentes tendencias vanguardistas con el objetivo de subrayar la problemática urbana como universal. En última instancia, de lo que se trata es de representar una ciudad que canalice las propuestas de un vanguardismo que se caracteriza por ser heterogéneo y ecléctico. Por tanto, *Los sapos y otras personas* es una obra paradigmática pues no solo utiliza una mirada que exterioriza en la urbe un mundo interior sino mediante su antirealismo revela una nueva forma de entender las posibles transformaciones sociales y económicas en ciudades cosmopolitas como Buenos Aires, eje articulador de una nueva sensibilidad moderna.

3.2.3. El cine y la urbe: una lectura de “La subconsciencia (Film)”

La aparición del cinematógrafo a finales del siglo XIX supuso un acontecimiento tan impactante en nuestro continente que en muy poco tiempo provocó un cambio en todos los ámbitos y manifestaciones artísticas. Así, en las primeras décadas del siglo XX, la influencia del cine en las sociedades modernas comenzó a ser asimilada y aprovechada por los vanguardistas tanto en su lírica como en su prosa. Según Barrantes Martín: “el cine aportó, no sólo una nueva forma de mirar, sino *la* manera de mirar con que se podía captar lo que no había sido posible antes: el ritmo de la vida moderna. De ahí el entusiasmo de los vanguardistas y la rápida transposición de las técnicas cinematográficas a la literatura” (2007: 36).

Un caso paradigmático en nuestra poesía es el libro *5 metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat donde comprobamos la adaptación del discurso

cinematográfico tanto en el contenido como en la distribución de los poemas. La experimentación visual de este poemario ofrece una postura anticanónica que privilegia e intensifica una estética cinética. En el caso de nuestra narrativa de vanguardia encontramos una marcada influencia del cine en los relatos de *Hollywood* de Xavier Abril y en el cuento “En Chaulán no hay sagrado (Film indio)” de Adalberto Varallanos.

“La subconsciencia (Film)” es un relato experimental que propone un nuevo acercamiento al lenguaje del cine a partir de la adaptación de su estructura narrativa a la de un guión cinematográfico. Ya el subtítulo *Film*, como elemento paratextual, predispone o condiciona nuestra lectura al concretizar un sentido cinematográfico. Es así como este relato, en vez de presentar una tradicional división en párrafos, incorporará una novedosa división en escenas numeradas.

A través de ciento veinticuatro escenas se contará la historia de Marta una joven de 18 años que sufre un repentino desmayo cuando subía por el ascensor de un edificio. Al despertarse se hallará en el Cielo, específicamente en el departamento de Dios. Pronto, la incertidumbre se despeja: Dios, vestido de frac, hace su aparición y al ver a Marta no muestra reparos en dejar aflorar su deseo de poseerla. Marta tendrá que elegir en complacer a este “ser todopoderoso” o caso contrario una inundación acabará con las principales ciudades de todo el mundo. Ante esta encrucijada, ella optará por complacerlo. Dios, extasiado con los besos de nuestra protagonista, no se percatará cuando ella hábilmente logre apuñalarlo. Inmediatamente un extraño sopor consigue que ella se quede dormida. La última escena nos muestra a Marta tendida en su cama con un puñal atravesado en su pecho.

Con un final que nos permite cuestionar la validez de los hechos acaecidos porque da a entender que todo lo sucedido no fue más que una experiencia onírica; el texto de Hidalgo recoge la influencia del surrealismo y el aporte de la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud. Así, “La subconsciencia (Film)” se presenta como un relato que a partir de su título evoca el mundo de los sueños (plano del subconsciente) y con ello la subjetividad del sujeto de la enunciación. Es decir se elude la lógica racional al proponer una historia inverosímil y hasta absurda. En este aspecto, el relato manifiesta la transgresión de la escuela surrealista ya sea en la ironía, el erotismo, las imágenes insólitas y, sobretodo, en la sugestión onírica. Para el crítico Gustavo Nanclares (2010), el interés en el mundo de los sueños coincidió con la aproximación al fenómeno cinematográfico debido a “la especial capacidad del cine para presentar ante el espectador un mundo de ficciones visuales que guardaba una fuerte semejanza con el mundo de los sueños y que era capaz de provocar en el espectador sensaciones muy intensas y cercanas a la experiencia onírica” (120). Por tal motivo, Hidalgo incorpora mediante anotaciones los mecanismos cinematográficos como la yuxtaposición de imágenes, el montaje y la fotogenia con los cuales se ha de llevar a cabo esta suerte de guión cinematográfico:

117. (Visión traslúcida). Aparece Dios tendido sobre Marta, con el puñal metido hasta el cabo.

118. Marta contempla a su víctima, admira a su belleza impar, y los ojos se le llenan de lágrimas.

119. Le besa los labios.

120. Los ojos llenos de lágrimas (en primer plano).

121. Marta siente un sopor que la invade toda, cual si se hallase bajo el influjo de un narcótico.

122. Marta se pone a pensar en Leonardo, y lo ve (visión superpuesta) (148).

Sin embargo, “La subconsciencia (Film)” no se agota en la influencia surrealista pues también se percibe algunas reminiscencias al cine del impresionismo francés. En

particular al exponer el lenguaje visual del cine mudo, es decir, al énfasis en las acotaciones sobre el decorado de los ambientes, más aun tratándose de la recreación de un mundo distópico. Así, observamos la manipulación del tiempo por medio de flash-backs y el dinamismo visual que se intensifica de acuerdo a los estados de ánimo de los personajes. En ese sentido, el texto de Hidalgo mantiene una clara filiación a las propuestas estéticas del movimiento impresionista. Ya en el prólogo, nuestro autor mencionaba que este relato seguía los anhelos de los jóvenes de “Les cahiers du mois” (cf. 1927: 7). Suponemos que se refería a las propuestas de René Clair, Jacques Feyder, Fernand Léger, Germaine Dulac, Jean Epstein, entre otros, que aparecieron en el número especial dedicado al cine de la revista parisina *Les Cahiers du Mois* en el año de 1925.

Por otro lado, en “La subconsciencia (Film)” encontramos dos espacios medulares: la ciudad de Buenos Aires y el Cielo. El primero sirve de marco inicial de la historia, para lo cual se menciona en la secuencia 2 y 3 al Edificio Barolo situado frente a la Avenida de Mayo. También conocido como Palacio Barolo o Galería Barolo fue desde el momento de su inauguración (1923) hasta el año de 1935 el edificio más alto de la metrópoli rioplatense. Además, se trató del primer rascacielos de América del Sur. La importancia de remitir a este representativo edificio es señalar las correspondencias de este recinto con la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Por tal motivo, la división general de este Palacio sigue la estructura tripartita de la *Divina Comedia* donde la planta baja representa el “Infierno”, los primeros 14 pisos son el “Purgatorio”, los pisos siguientes son el “Paraíso” y el faro en la cúspide representa a Dios y sus coros

angelicales⁴⁵. Este detalle oculto es fundamental para entender que la alegoría de la ascensión de Dante al Paraíso presente en el edificio es homologable con la ascensión de Marta al Cielo en el relato de Hidalgo. Podríamos decir que el Palacio Barolo, como referente extratextual, no solo remite a un edificio en Buenos Aires sino a un complejo de significaciones, entre las que destaca la alegoría a la obra de Alighieri⁴⁶.

Por otra parte, el Cielo ofrece una panorámica interesante del trastrocamiento de la ciudad celestial como espacio de la virtud. Este segundo escenario será representado como un espacio distópico impregnado de erotismo y bajo el mandato de un dios lascivo que no se contiene ante sus deseos:

18. Marta despierta en una suntuosa habitación, recostada sobre muelle otomana. Ángeles, damas de honor, lacayos de toda especie, se pelean por servirla. Por lo que oye, comprende que está en el departamento particular de Dios, el reservado a las orgías.

[...]

21. Dios aparece en el umbral. Está vestido de frac, irreprochablemente. Es un maniquí.

[...]

23. Dios se acerca con cautela de felino. Murmura algunas palabras. Sus miradas son significativas.

[...]

25. Los ojos de Dios se iluminan como dos reflectores se clavan en los de aquélla, y a los pocos instantes Martha siente como un fluido que la penetra toda, la transfigura, que revoluciona sus sentidos. Mira de frente a Dios, y ve cómo su belleza es única, su elegancia impar, sus gesto persuasivo, hipnotizante, diabólico.

[...]

27. Dios muestra a Marta sus dominios. (El meteor en scene debe hacer derroche de ingenio para presentar el palacio de Dios como el más suntuoso que se deba imaginar) (144-45)

⁴⁵ Al respecto véase el artículo de Ricardo Pogoriles “El Palacio Barolo: la historia de un edificio inspirado por Dante Alighieri” [en línea] publicado en el diario *Clarín*, Buenos Aires, 7 de julio de 2003. <<http://edant.clarin.com/diario/2003/07/07/s-03401.htm>>.

⁴⁶ Según Pimentel: “[...] desde una perspectiva semiótica, un espacio construido sea en el mundo real o en el ficcional nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio significante y, por tanto, el hombre que lo designa no sólo tiene un referente sino un sentido, ya que, precisamente por ser un espacio construido está cargado de significaciones que la colectividad/autor(a) le ha ido atribuyendo gradualmente” (2001: 31).

Es notoria la transgresión de valores que surgen de una dicotomía mundano/divino, pues el Cielo, a pesar de ser una urbe celestial, presenta y exagera los mismos vicios de una ciudad terrenal. Además, es interesante anotar cómo se trata de mostrar una imagen señorial del Cielo mediante lexemas como “otomana”, “lacayos” y “palacio”. Asimismo, se menciona cómo Dios —sentado en su “trono” y al lado de Marta e innumerables santos— contempla escenas de orgías, bailes (entre ellos un tango) y la algarabía que produce el vino. Es decir, el texto de Hidalgo deconstruye el mito edénico y lo re-conceptualiza a través del discurso carnavalesco para proponer la noción de un mundo en proceso de degradación moral. Así, será el personaje de Dios, quien, bajo una visión caricaturesca, encarne el poder, la soberbia y la lujuria más acorde con el hedonismo que caracterizaba a los dioses griegos o paganos. En definitiva, Hidalgo muestra en este relato una clara actitud provocadora mediante lo sacrílego.

“La subconsciencia (Film)” muestra el deseo de querer fusionar el lenguaje del cine con el de la narrativa literaria. Y a la vez optar por fines estéticos que provoquen en el lector el develamiento de mundos fantásticos. Para Nanclares, “La identificación que establecieron los narradores de vanguardia entre el cine y el mundo de los sueños se fundaba en la fuerza de absorción y sugestión psíquica que compartían ambas ficciones” (2010: 142). En otras palabras, la superposición de los planos del sueño y la vigilia que aparece al final del relato viene a confirmar la mezcla entre la realidad y el sueño, “el juego de fusión y con-fusión de lo real y lo irreal, lo exterior y lo interior, lo objetivo y lo subjetivo, la realidad y la ficción, el pensamiento y la fantasía” (134). Por tanto, en este relato experimental de Hidalgo, cualquier intento de desplegar espacios urbanos se

ve condicionado a atravesar un tamiz onírico que, finalmente, lo desvanece en espacios confusos e irreales que cuestionan la validez de los mundos ficcionales.

3.3. De París a Moscú: el itinerario cosmopolita en *Aquí está el Anticristo*

Cuando se habla de novela de vanguardia y su relación con el cosmopolitismo, la crítica especializada ha destacado el tema del viaje que estéticamente nos remite a la dialéctica entre lo propio y lo ajeno. A fin de examinar lo relacionado a este tema, debemos necesariamente remarcar la dificultad que entraña un texto vanguardista ya que la novela *Aquí está el Anticristo* nos enfrenta a uno de los problemas más conocidos a la hora de abordar su estudio dentro de la narrativa de vanguardia: la ausencia de una definición coherente de su estructura e historia. Al igual que otros exponentes de la novela vanguardista hispanoamericana, la obra de Hidalgo presenta un conjunto de características (escenarios urbanos, afán cosmopolita, autorreferencialidad, humor irreverente, actitud sacrílega, quiebra del principio mimético, antihéroes, etc.) que se acoplan al experimentalismo y la radicalidad de las formas rupturistas de nuestra vanguardia. Pero sobre todo debemos tener en cuenta que su carácter fragmentario e inorgánico en su composición anula una lectura lineal porque la narración se interrumpe ya sea por pausas digresivas y autorreflexivas dentro de cada capítulo, o ya sea porque los capítulos no guardan relación entre sí.

Volviendo a nuestra indagación inicial, *Aquí está el Anticristo* explicita la temática del viaje, pero rechazando el viaje como escapismo romántico para intentar expresar la realidad de un mundo cosmopolita alterado y muchas veces deshumanizado por la tecnología. Dada la diversidad de miradas sobre la ciudad y la constante transformación del fenómeno urbano, la ciudad se convierte en un texto, pero en nuestro

caso será un texto laberíntico que debe ser recorrido para ser interpretado. Se trata de una interpretación posible, aunque lógicamente no logre sintetizar los temas de las múltiples historias presentes a lo largo de la novela. Asimismo, la experiencia del viaje en la novela vanguardista de Hidalgo permite incorporar los signos de la modernidad a través del recorrido por las grandes ciudades europeas, lugares geográficos que en su desplazamiento construyen sentimientos de rechazo o pertenencia ideológica. Significativa es, en ese sentido, la formación de una identidad continental fundada en la travesía, así como también la de una visión internacionalista en base a los entrecruzamientos que, presentes en determinados contextos socioculturales, se vienen a incorporar al mundo ficcional de la obra hidalguiana.

Hay que señalar, en primer lugar, que Hidalgo registra en su novela los cambios de los procesos de modernización urbana a consecuencia de la crisis económica desatada en 1929, el decadentismo moderno asociado al nihilismo nietzscheano y la visión de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Por ello, el clima de alienación y pesimismo que prevalece a lo largo de la novela se retroalimenta del salvajismo y destrucción sin precedentes de una sociedad capitalista tecnológicamente avanzada. *Aquí está el Anticristo* lo interpreta desde una mirada apocalíptica donde la recurrencia al viaje por parte del protagonista sirve para atestiguar los cambios de una modernidad que comienza a desmaterializarse. Por tal motivo, la obra de Hidalgo funcionaría como una bisagra entre la inventiva de la vanguardia y el nuevo ambiente que se vive en el postmodernismo (o neovanguardismo desde la reflexión de Burgos). En segundo lugar, es importante recalcar el hecho de que la novela fuera publicada en 1957 no condiciona su pertinencia a ser considerada un exponente de la narrativa vanguardista, *Aquí está el Anticristo* no sólo presenta las principales marcas de una novela vanguardista

(cuestionamiento de la mimesis, autorreflexividad, organización caótica, transgresión de la lógica convencional, etc.) sino “supone el cuestionamiento de las estrategias de lectura e interpretación de sentido establecidas” (Niemeyer 1998: 167). Ello, precisamente, demarca la actitud contestataria de la vanguardia, es decir, la novela de Hidalgo ostenta una clara intención vanguardista. Cabe agregar que “El incendio de París”, segundo capítulo de la novela, fue publicado en la revista argentina *El Hogar* en el año de 1932. Esto indicaría que *Aquí está el Anticristo* es una novela que tardó más de dos décadas en ser publicada.

Aquí está el Anticristo, integrada por 15 capítulos, narra la historia de un colosal Anticristo, Equis Etcétera, que recorrerá diversas ciudades (París, Cuzco, Buenos Aires y Moscú) con el objetivo de destruir la humanidad y/o sumergirla en la nada. Equis Etcétera es un personaje bizarro, nihilista, acaso el alter-ego de Hidalgo, que luego de dar a conocer su naturaleza fantástica emprenderá diversas acciones subversivas e insólitas en contra de la autoridad policial, la religión, la represión sexual, en fin en contra de todos los hombres, no para imponer un nuevo orden sino para propagar una sed de venganza y desprecio hacia la humanidad. Cada capítulo constituye una serie de escenas inconexas donde la historia vuelve a iniciar solo para mostrar una distinta forma de llevar a cabo el plan destructor de su protagonista⁴⁷. Lo cierto es que este anticristo de Hidalgo es un perfecto cosmopolita que sumado a su deambular por las calles lo

⁴⁷ Así lo indica el autor al comienzo del último capítulo cuando, a manera de epígrafe, menciona:

Este es el último capítulo y, sin embargo, es uno anterior, no se sabe exactamente cuál: cada lector podrá ubicarlo donde quiera. Con él termina la novela que, no obstante, posee a su vez la singularidad de concluir al final de cada uno de sus capítulos, todos los cuales tiene, por su parte, la virtud de comenzarla. Felizmente, espero que el lector habrá aprendido a no tomar en serio el orden, la lógica, la sucesividad razonable de los hechos y otras nimiedades de que se nutre la novelística clásica (181).

En este caso, notemos que Hidalgo se adelanta a las famosas indicaciones de Julio Cortázar en su novela *Rayuela* (1963). Además el carácter lúdico de la novela de Hidalgo se evidencia también en el índice (llamado “Esqueleto de la novela”) donde los capítulos son numerados de acuerdo a la cantidad de ceros que posea. Así, por ejemplo, el quinto capítulo será “Capítulo 00000” (cf. Hidalgo 1957:191).

convierte en un extraño ejemplo de *flâneur* que indiferente al tiempo se va apropiando de los espacios urbanos.

A la hora de acercarnos al estudio de esta novela es importante tener en cuenta que a pesar de su estética fragmentaria podemos rescatar que sus capítulos giran en torno a la destrucción del mundo. A excepción del primer capítulo (“Recurso de amparo para la tarjeta”) que entraña una permanente alusión intertextual al prólogo del poemario *Simplismo* (1925), los demás capítulos aunque presentan historias inconexas no dejan de desarrollar desde múltiples aristas el maquiavélico proyecto de Equis Etcétera.

3.3.1. La ciudad como fuente de símbolos: París y la Torre Eiffel

El viaje de Equis Etcétera comienza por la ciudad de París, que no solo es la capital de Francia o una de las principales urbes extranjeras sino que puede ser considerada un “epítome de la cultura europea” (Insausti 2007: 163). París cosmopolita como ninguna otra ciudad daba a su vez muestra de modernidad y sofisticación desde los albores del siglo XX, el viaje de Equis Etcétera lo lleva a recorrer en primera instancia los Campos Elíseos. Lejos de la euforia que producen las ciudades europeas en los viajeros latinoamericanos, la voz del narrador omnisciente asume la actitud de desconcierto del protagonista frente a la urbe parisina: “Los Campos Elíseos son el sendero de la soledad: allí nadie mira a nadie. A causa quizás del cúmulo de gente, los ojos no tiene voluntad, ven vago, están abiertos, pero ciegos cual espejos de agua” (41).

Notemos en primer lugar que esta descripción vuelve a poner de manifiesto la disociación con el otro como estrategia para relacionarse dentro de una metrópoli. Así, a pesar de estar inmerso en una multitud, “nadie mira a nadie”, estrategia que busca tratar

de preservar la individualización de los sujetos dentro de las sociedades modernas. Esta imagen negativa de la ciudad se consolida cuando se menciona el aspecto lúgubre de las calles: “Las luces eléctricas de los faroles públicos le causaron alarma, unas luces tísicas, de cinco voltios, mortecinas, con un aspecto de veladores, semejantes a esas lámparas de aceite que se pone en las iglesias para que los santos pernocten sin miedo” (40). Adjetivos como *tísicas* y *mortecinas* no solo califican el titilar de las luces de la ciudad, sino que obligan a interpretarlo como una significación irónica al sobrenombre de París: “Ciudad Luz”. Además, el tono sombrío empleado para delinear la capital francesa se convierte en un estadio para reflejar una posible parálisis y estatismo que viene asolando a sus habitantes después de la crisis económica de 1929. Tales valoraciones nos llevan a reflexionar sobre la naturaleza decadente de la modernidad.

Para entender este fenómeno hay que tener en cuenta que Hidalgo en su novela propone una equiparación entre modernidad, artificialidad y decadencia. En la descripción de las calles de París, el culto a la modernización se basa en la implementación de la iluminación eléctrica. Sin embargo, según se expone, este atractivo de la ciudad genera más bien una imagen negativa, una suerte de debacle existencial que tiñe de pesimismo la sensibilidad moderna. El resultado de esta nueva experiencia se basa en la artificialidad de la urbe, o sea, en la aversión por la naturaleza. Así lo comprobamos cuando nuestro protagonista observa como la naturaleza en la ciudad de París se muestra falsa y artificiosa: “A lo largo de las veredas estaba tendido el sol, con frío. ¿Pero era el sol verdadero? ¿O un sol de repostería, un sol de azúcar? [...] Lo Creyó un sol de juguete, hecho de papier maché y pegado con mocos a la costra del cielo. Un sol francés que avergonzaba al Sol, lo desprestigiaba y hacía olvidar su historia de salud y fuerza” (41). De igual manera que el sol lo veía como un sol de

juguete, el viento de las calles parisinas lo asemejaba a “un viento postizo, como los de esas tempestades que se fraguan en el cinematógrafo” (*Ibíd.*).

Al no crearse en la sociedad moderna relaciones de orden afectivo con el medio en el cual vive, y más importante aún, que ella misma ha construido, se genera un desfase, que es una relación negativa, generadora de malestar⁴⁸. El problema de la simbiosis entre lo natural y lo artificial es que ambos no se favorecen dentro de la urbe pues el impacto que experimenta la naturaleza es negativo. Las ciudades siguen creciendo y convirtiendo cada aldea o cada rincón rural del mundo en parte de una compleja red urbanizada. Podríamos afirmar entonces que el París de *Aquí está el Anticristo*, como ejemplo de espacio urbanizado, es un espacio artificial donde no solo se recrea la naturaleza sino también se la degrada. Es importante tener en cuenta que los diferentes calificativos a los elementos naturales convergen en la imagen decadente que proyecta la ciudad.

Para Nietzsche la decadencia de la cultura moderna se encuentra íntimamente ligada a su nihilismo (siendo el nihilismo la principal característica de la modernidad). Tanto la corrupción como la enfermedad y la muerte expresada en la urbe parisina llevan a suponer que se está viviendo una edad de crisis. Calinescu (2003), en el capítulo que dedica al concepto de la decadencia en Nietzsche, menciona que “la decadencia es una pérdida de la voluntad de vivir, que provoca una actitud de venganza contra la vida y se manifiesta a través del *resentimiento*” (184). Pero, de acuerdo al filósofo alemán, es importante “reconocerla, tomar conciencia de ella” (187) ya que

⁴⁸ Al respecto el historiador y sociólogo Werner Sombart (1911), citado por Arthur Herman (1997), al explicar que en la vida urbana se cortan los vínculos entre el hombre y la naturaleza, dijo: “El hijo de la ciudad... ya no conoce el canto de los pájaros y jamás ha examinado un nido; no conoce el significado de las nubes que surcan el cielo; ya no oye la voz de la tormenta ni del trueno... La nueva raza vive una vida artificial... una complicada mezcla de instrucción escolar, relojes de bolsillo, periódicos, paraguas, libros, desechos cloacales, política” (234).

finalmente la decadencia es un principio constitutivo de la civilización moderna. Por otro lado, Oswald Spengler —luego de asimilar el pesimismo nietzscheano— anunció en *La decadencia de Occidente* (1966) que la cultura occidental a fines del siglo XIX había llegado a una fase decadente en donde las ciudades y/o cosmópolis inventan una “naturaleza artificial” y los ciudadanos se convierten en una masa desarraigada (1966: 116-17); sin embargo, al igual que Nietzsche, considera que una civilización decadente era una tragedia pero también una oportunidad.

Aun así, en la novela de Hidalgo vemos cómo prevalece la visión negativa de la decadencia urbana. Si bien *Aquí está el Anticristo* se enlaza a un discurso vanguardista y, por ende, propone la ruptura mediante la destrucción de un viejo orden precedente, se olvida que esta nueva reformulación arrastra nuevamente los principios decadentistas que acompañaron la crisis pasada. En cierta medida, la dialéctica de la decadencia que atraviesa el discurso vanguardista de *Aquí está el Anticristo* presta atención exclusiva al debilitamiento de la voluntad de los habitantes de la ciudad de París y de los elementos de la naturaleza que en ella se encuentran. Como consecuencia, se engendrará el odio de nuestro protagonista hacia la ciudad parisina, un odio que lo llevará a desear su destrucción. En otras palabras, se trata de una voluntad de destrucción, mas no de un nuevo vitalismo a la cual apelaba el pensamiento nietzscheano.

Por otra parte, no se dejará de lado la referencia a un emblema del espíritu de la vanguardia e ícono más importante de París: la Torre Eiffel. Esta estructura de hierro construida en 1889 y que inicialmente fue objeto de controversia puede ser considerada el centro de la ciudad lo que equivale a afirmar su geocentrismo simbólico. Según Barthes, “la Torre es el único punto ciego del sistema óptico total del cual es el centro y

París la circunferencia” (2001: 58). En nuestro caso, la Torre Eiffel testimonia la visión que tiene el protagonista sobre el supuesto “incendio de París”:

Pero un día, muy entrada la tarde, sin saber cómo, se encontró en las puertas de la Torre Eiffel. Tomó el ascensor y ganó las alturas. Allí, desde sus trescientos metros de encumbramiento, durante un buen rato se dio el placer de escupir en todas direcciones, con desprecio, sobre París. El aire era de leche, acuoso, blanquecino, ese aire denso, con morbideces de goma, de presencia ostensible, gelatinoso, tan característico de París. Oscurecía. La bruma de las calles tapaba las ventanas cual una muselina. Era una capa ligera, vaporosa, sobre la ciudad. De repente, según es de uso, con sorpresa simultaneidad, se encendieron todos los focos eléctricos. Y Equis Etcétera dio un grito, un verdadero alarido de júbilo. ¡La ciudad se incendiaba, la ciudad ardía por sus cuatro costados! Tuvo la sensación exacta que París se quemaba. Esa bruma, ese aire espeso blancuzco, parecía, en efecto, arder con la luz tísica de los focos eléctricos. Era aquello como las llamas de un incendio, de ese incendio blanco (43)⁴⁹.

En “Semiología y urbanismo” (1993), Barthes había mencionado que en la ciudad hay elementos fuertemente marcados que son plazas, edificios históricos y monumentos; lugares que configuran el itinerario de sus habitantes y además poseen importante carga simbólica. Esta idea se complementa cuando el semiólogo francés deduce que la Torre Eiffel es el signo puro, abierto a todos los tiempos, pues mientras “Eiffel veía su Torre como un objeto serio, razonable, útil; los hombres se lo devuelven como un gran sueño barroco que alcanza naturalmente los límites de lo irracional” (Barthes 2001: 60). Por tanto, lo importante será analizar el espectáculo que ofrece la Torre a nuestro protagonista Equis Etcétera, ya que “La Torre mira a París. Visitar la torre es salir al balcón para percibir, comprender y saborear cierta esencia de París” (2001: 61). Así, a partir del tratamiento que se le da a este ícono urbano podemos ver su perspectiva apocalíptica. Es la inversión de la imagen —ya consagrada— de triunfo de la civilización por otra diametralmente opuesta.

⁴⁹ Nótese de paso el guiño metatextual al incendio que devastó Roma durante el reinado del emperador Nerón. En especial a aquella historia que narra cómo Nerón observó el incendio desde la torre de Mecenás, en la colina del Esquilino, a la vez que cantaba y tocaba la cítara.

Este sugestivo contraste no nos sorprende puesto que Equis Etcétera al poco tiempo de su llegada a París comenzó a experimentar un odio horrendo hacia esta urbe. Así, por ejemplo, “Miraba las casas, las calles, los monumentos, con una indignación sin bordes, como electrocutándolos con los ojos, como quemándolos con el hachón de su rabia” (42). Vale recordar que nuestro protagonista hasta la tarde en que visitó la Torre Eiffel sentía que París le escondía su belleza. Por ello, subir a la Torre le permite “entrar en contacto no con lo sagrado histórico, como es el caso de la mayoría de monumentos, sino más bien con una nueva naturaleza, la del espacio humano” (Barthes 2001: 61). No desaparece el odio de Equis hacia la ciudad y sus habitantes hasta cuando recién sube a la Torre, con lo cual nuestro protagonista simbólicamente conquista París. Es decir, si antes parecía un extranjero que no se acomodaba al tráfico de la urbe ni se identificaba con sus calles, ahora podía disfrutar del espectáculo de una noche parisina. Es más, el aire lechoso, gelatinoso, acuoso y blanquecino, con el cual se caracteriza al aire parisense ya no obstaculiza la sensibilidad de nuestro protagonista. En efecto, para Barthes, la Torre Eiffel se convierte en un monumento obligatorio a ser visitado por cualquier turista ya que “es una Puerta, marca el paso a un conocimiento” (66).

Por último, a través de la Torre se materializa el deseo destructivo de Equis mediante la visión de un “incendio blanco” que no es otra cosa que el encendido de todas las luces de la ciudad durante la noche. El “incendio” que se narra en la novela de Hidalgo prefigura la degradación de los sueños tecnológicos de la modernidad, ya que París arde “con la luz tísica de los focos eléctricos” (43). Ciertamente el adjetivo *tísico* deja entrever a la ciudad como un espacio de enfermedad, y además pone énfasis en la visión decadente de la modernidad. El incendio —cual metáfora de destrucción— trata de acabar con un espacio urbano donde se degrada la naturaleza. París, la ciudad luz, sin

duda, llegó a un gran desarrollo científico y tecnológico, pero será esa misma tecnología enajenante la que se convierta en un incontenible monstruo que degenera la percepción de la ciudad. Por tanto, la sensación de creer ver el incendio de París se debe a que la Torre no solo permite sino acompaña discretamente el espectáculo al adoptar la nueva sensibilidad de la visión apocalíptica de Equis Etcétera. Así, París —bajo la mirada de Equis— se vislumbra como una estructura que alberga miles de focos que sólo adquieren significado desde la cima de la Torre Eiffel. Tal y como mencionaba Barthes: “la Torre se convirtió en París por metonimia” (2001: 74).

3.3.2. La ciudad como organismo o animismo arquitectónico

Como ya habíamos mencionado, cada capítulo de *Aquí está el Anticristo* gira en torno a la destrucción del mundo. Por tanto, no es casualidad que el tercer capítulo (Capítulo 000) se titule “Terremoto en Cuzco”. El narrador de la historia, luego de dejar entrever el misterio en torno a la procedencia de nuestro personaje central, menciona que Equis Etcétera aparece de manera insólita vagando sin rumbo conocido por las calles de Cuzco “desde las faldas de Sacsayhuamán hasta la plaza de armas, desde la iglesia de San Blas hasta la estación” (45). A medida que nuestro protagonista recorre las calles, se hace hincapié en su “paso vehemente” y su “mirada furtiva”. Incluso el narrador llega a mencionar que Equis “no llegaba a observar a nadie, de tan velozmente que movía los ojos” (*Ibíd.*). Este deambular que evidencia la priorización de espacios urbanos sumado a la importancia del sentido de la vista y el deseo de anonimato refuerza la caracterización de *flâneur* por parte del protagonista.

No obstante, si bien Cuzco es retratado a partir de un trazado urbano moderno, aún se reconoce en él el pasado de la civilización incaica: “[Equis] se paraba en el

medio de una calle, frente a una casa asentada sobre muros antiguos y miraba sus piedras de arriba abajo, poniendo en ello una rara fruición. Eran restos de ruinas incaicas, piedras que acusaban un sueño de siglos, sobre las que había crecido, cual una flor, la casa nueva” (46). Tal y como despreció la modernidad parisina, en este capítulo, Equis Etcétera vuelve a dar muestras de un desprecio por la modernidad en favor de un pasado milenario: “Caminaba unas cuabras y miraba con desdén a las personas y a los edificios más o menos modernos, pero cuando descubría en la base de éstos la huella de un esplendor incaico, volvía a consagrar a éste el homenaje de sus minutos y sus murmullos” (*Ibíd.*). De tal manera, se concluye que “*el Cuzco moderno* estaba edificado sobre unos inmensos bloques de granito, de medidas descomunales” (47 *Énfasis nuestro*).

Para Hidalgo, la modernidad viene desde afuera y se impone inevitablemente sobre el ámbito local. Es a partir de esta situación que nuestro protagonista buscará destruir la ciudad cuzqueña confabulando con las piedras que tiempo atrás sostenían insignes templos incaicos y sobre las cuales ahora se cimentan modernas casas. Así, la ciudad de Cuzco, cual si fuera un organismo, comienza a expresar “Un ardor recóndito, un odio profundo [que] sentían hasta en la más mínima de sus partículas, no sólo contra los hombres nuevos sino contra el material mismo de los edificios que levantaron [sobre ella]” (51). Finalmente, las piedras, azuzadas por la voluntad del “Appu- Inka” Equis Etcétera, se rebelan contra los habitantes de la urbe pues:

Bajo la sugestión, lenta pero penetrante, de Equis Etcétera, las piedras, las colosales piedras que eran las bases sobre las cuales se levantaba la ciudad del Cuzco, hicieron un esfuerzo de distensión, se estremecieron, se balancearon como unos hombres que arrojasen una carga pesada que los oprimiera. Y lo postizo de los edificios se fue al suelo, cayó a pedazos como las “togras” de un campanario. Entre los escombros perecieron casi todos los habitantes. Ninguna casa quedó en pie (52).

El animismo de las piedras desencadena la destrucción de la ciudad. Acción descrita como único medio para restituir el respeto hacia un pasado que yacía olvidado en aras de un proyecto modernizador basado solo en el progreso urbanístico. Nótese el empleo de *postizo* para calificar a los edificios, lo cual se condiciona al material utilizado para construir los edificios. De ahí, la diferencia entre los muros de las casas y edificios con sus cimientos pues “No acababan por eso de ensamblarse nunca las partes de esas construcciones [a la] majestad granítica de las bases incaicas” (51-52). Además, notamos como el pasado confronta al presente, manifestándose una discordancia entre ambos, con lo cual se concluye en la incompatibilidad entre la autóctona cultura incaica y la foránea cultura urbana. Esta afirmación guarda relación con el agotamiento y posterior fracaso del proyecto vanguardista que buscó superar el pasado inmediato o recuperar un pasado mítico; en todo caso, lograr articular el pasado con el presente mediante la apuesta por gestar y consolidar una obra artística moderna y experimental que se diferencie en cuanto a forma y contenido de sus predecesoras.

Si bien en los siguientes capítulos de *Aquí está el Anticristo* se muestran situaciones donde el protagonista acrecienta su fama de “exterminador del mundo”. A la vez que se describen hechos que lindan con lo absurdo y lo profano será en el noveno capítulo donde el narrador hable del espíritu de la ciudad. En esta ocasión, Equis Etcétera será el médium por el cual la ciudad tratará de expresarse. Así, la ciudad nos otorgará un poema (“*testamentodelaciudad*”) que, como observamos, se caracteriza por carecer de espacios entre los vocablos que la conforman. Quizá sea el resultado de querer expresar el dinamismo de la urbe, lo cierto es que esta creación acusa una estrategia vanguardista donde “no había espacios, porque los espacios son amigos del

énfasis, son los que determinan la vocinglería; los espacios entre las palabras son tiempos colocados entre ellas [...] Los puntos, las comas, las mayúscula [se] abolió por las mismas razones” (110). Este singular poema bajo un tono apocalíptico expone el advenimiento de un nuevo orden: la anarquía, que se impondrá a través de descabellados eventos (las aguas de los ríos inundarán las calles; las carreteras trocarán su dirección o se convertirán en círculos viciosos que no lleven a ninguna parte; se invertirán los sexos entre los hombres y las mujeres; los postes caminarán a las plazas para fumar un cigarrillo; los árboles, insaciables en su voraz apetito, abrirán enormes agujeros; las máquinas alcanzarán autonomía de su voluntad; los edificios llorarán lágrimas de ladrillos) que finalicen con la auto-destrucción de la ciudad. Cabe acotar que en este poema hace referencia al poema “Biografía de la palabra revolución” del libro *Descripción del cielo* (1928). Además, se hace mención al nombre de nuestro autor con lo cual ya no parece apresurado afirmar que el carácter metaficticio refleja la posibilidad de “hablar de sí mismo”: reflexionar sobre su propia escritura. Por tanto, los diversos significados y la emoción que se extraen del mencionado poema de 1928 entran en consonancia con el texto presente en su novela, es decir, la revolución de la ciudad.

Retomando las descripciones que se ofrecen del escenario urbano, observaremos el undécimo capítulo “Huelga de chimeneas”. Este relato se inicia revelándonos que nuestro protagonista llega a las ciudades de noche y nunca “bajo el auspicio solar” (135). Quizá por esta extraña razón, las calles nocturnas ofrezcan una mirada más condescendiente a Etcétera. Ante esta nueva evidencia, el narrador resaltará la subjetividad de Equis frente a las calles: “La calle, dentro de la noche, no era una calle para él. La techaba la oscuridad, y el viento, fresco o frío según lo ejerzan las

estaciones, taponaba sus esquinas dándole con tal encierro autoridad de casa. De allí que la calle esgrima en el día personalidad de trayecto, mientras en la noche es una meta, una llegada” (135-36). Pasear de noche por las calles provoca una familiarización con su entorno, sensación que es común a todo *flâneur*. Benjamin sostuvo: “La embriagada interpenetración de calle y vivienda que se lleva a cabo en el París del siglo XIX —y sobre todo en la experiencia del *flâneur*— tiene un valor profético” (2005: 428). Así pues, la familiaridad que se hallaba en los pasajes de los bulevares parisinos aún sobrevive y se contempla en las calles que rodean a Equis Etcétera:

Paleador de sus secretos, *Equis Etcétera entraba en la calle como en su casa*. Solamente cuando arribaba a ciudades desconocidas se sentía medio perplejo [...] Apenas un instante duraba aquello, pues Etcétera advertía crecerle de pronto un ardor dentro del cuerpo, *una especie de celo sexual que le hacía imaginar a la calle virgen dispuesta a entregarse al viajero*. Entonces avanzaba trancos por la vereda, palpando las redondeces de la urbe, en tanto las manos frías del aire trasnochador le acariciaban las mejillas. *La calle repetida era su mujer, pero la calle nueva era su querida*. Y Equis tomaba posesión de su presa en tiempo de aventura y con unción de goce (136 *Énfasis nuestro*).

Este modo de percibir la calle en relación a la mujer se explica, según Ramos, porque “La mujer es a menudo en la narrativa de vanguardia materialización de las tentaciones que aguardan en la ciudad” (1999: 138)⁵⁰. Tal vez este sea el cambio más relevante respecto al modo de percibir la ciudad. Tanto la urbe como la mujer llegan a adquirir semejante carga simbólica que se manifiesta en la “fascinación” y el consecuente deseo de “conquistar” la ciudad y/o la mujer. Una práctica aún muy común entre los narradores de vanguardia, sino recordemos la novela *Víspera del gozo* (1926) de Pedro Salinas que presenta explícitamente la analogía entre la esquivez de la mujer y

⁵⁰ Si en “La mujer única”, el personaje femenino proyectaba una fascinadora imagen de atracción y rechazo porque representaba a la mujer moderna, en la novela de Hidalgo esta imagen aparecerá potencializada de una carga sexual que convertirá al personaje de Martha Unersättlich en un nuevo modelo de *femme fatale*. Más asociada al modelo de *garçonne* por sus facciones masculinas, Martha encarna la libido y la pasión. El deseo de Martha va acorde con el espíritu dionisiaco de la modernidad. Al mismo tiempo que ella representa un “objeto deseado” por el protagonista también representa una amenaza para la sociedad patriarcal debido a su capacidad para asumir un rol activo en los encuentros eróticos cuestionando así los ideales femeninos tradicionales.

la de la ciudad (Ramos 1999) o el interesante planteamiento de Rosa Chacel en su cuento “Ciudades” donde menciona: “Ellas, las ciudades, están en la linde, apostadas, y siempre tienen su lámpara encendida como las vírgenes prudentes” (1922: s/n). Aún más interesante es la tipología que presenta Chacel con respecto a los amantes de la ciudad. Según la autora, habría dos tipos: el “gozador de las ciudades” y el “enamorado inconsciente”, el primero es el viajero experimentado, conocedor de múltiples detalles, no encuentra obstáculo para hacer suya la ciudad la cual se convierte en una conquista más. Mientras el segundo, el enamorado, va a la ciudad sin un conocimiento previo, su desconcierto inicial lo impele a recibir a la ciudad sin quejas, paulatinamente su amor hacia ella crece hasta volverse trascendente aun cuando tenga que abandonarla.

A partir de este planteamiento se deduce que Equis Etcétera es un “gozador de las ciudades”, o específicamente, un “gozador de las calles”, un “Don Juan” que las conquista sin mucho esfuerzo pues “A Equis jamás ninguna [calle] le dijo que no” (136). Proeza que no deja de tener relevancia pues: “La calle es una ternura fácil. Da sus insomnios a cualquiera sin pedir óbolo ni sonrisa. Pero cuando se resiste, cuando niega su encanto, nadie la logra. Es feroz, inexpugnable, y aquel que sufre su rechazo no vuelve a pasar por ella, o si se atreve lo paga caro” (*Ibíd.*).

Aunado a esta representación se presenta imágenes de gran connotación bélica: “Uno, dos, tres, cuatro minutos sólo y los batallones estaban listos. ¡Eran las chimeneas de las fábricas, alzadas al conjuro del jefe, ante el candor boquiabierto de la luna!” (137). A diferencia de textos anteriores, Hidalgo nos proporciona aquí un acercamiento al Futurismo a partir de la presencia de una atmósfera bélica. Probablemente, Marinetti estaría complacido de observar a Equis Etcétera convertido ahora en “general de las

chimeneas”. Luego de pasar revista a sus huestes, nuestro protagonista orquesta un nuevo complot en contra de la humanidad. Etcétera hace eco del clamor de justicia de las chimeneas. La reminiscencia a la exaltación bélica continúa cuando se afirma que el humo de las chimeneas “Lucen sobre los techos como las medallas en los tóraces [sic] de los militares y los civiles de honor artificial” (138). Después de aleccionar a sus últimas tropas, Equis manda a todas las chimeneas a inundar de humo las calles, fábricas y casas del planeta. Un humo letal termina por acabar con la vida en la Tierra. Lo importante aquí sería remitirnos a la doctrina marinettiana que proponía la guerra como “la única higiene del mundo”, frase recurrente pero ironizada en el último párrafo: “El propio planeta rueda por el espacio, sin rumbo y sin eje, envuelto en una capa de humo, en una mortaja de humo. *Y las tierras están limpias de sombras*, barridas por la verdad con sus temporales” (141 *Énfasis nuestro*).

Finalmente, el viaje de nuestro protagonista termina en la ciudad de Moscú. Aunque proponer este espacio como el último a ser visitado tiene más un fin didáctico dado que la novela presenta una composición inorgánica y fragmentaria. Por otro lado, la elección de Moscú genera suspicacias en torno a la ideología socialista que desde luego era consecuente con la posición antiimperialista defendida por nuestro autor. De hecho, Hidalgo ya había expresado su animadversión hacia los “yanquis” en *Los sapos y otras personas*, pero también debemos tener en cuenta el libro *Oda a Stalin* (1945) y el ensayo *Por qué renuncié al APRA* (1954) donde explica por qué luego de treinta años de militancia en el Partido Aprista Peruano decide renunciar en vista del abandono de la posición antiimperialista del Partido por una oligárquica.

Además, por qué elegir Moscú y no San Petersburgo, ciudad que fuera fundada por el zar Pedro el Grande en 1703 con la intención de deslocalizar a Moscú y asumir su importancia como capital de Rusia. De hecho, San Petersburgo fue durante el siglo XIX, “la expresión más clara de la modernización en suelo ruso” (Berman 1999: 176) llegando a comienzos del siglo XX a consolidarse como un importante centro industrial. Sin embargo, San Petersburgo no dejó de poseer una aura de irrealidad y artificialidad desde su creación motivo por el cual su modernización fue catalogada de intrusiva y conflictiva, es decir, presentó “un modernismo que nace del retraso y subdesarrollo” y que “se ve obligado a basarse en fantasías y sueños de modernidad, a nutrirse de la intimidad con espejismos y fantasmas y de la lucha contra ellos” (1999: 239). Llegado a este punto, creemos que es necesario reconocer el viejo dualismo entre Moscú y San Petersburgo que se ejemplifica cuando el primero representaba las fuerzas foráneas y cosmopolitas, la mezcla racial, lo secular (o quizá lo ateo) y la cabeza de Rusia; mientras el segundo simbolizaba las tradiciones indígenas, la pureza de sangre y la tierra, lo sagrado y el corazón de Rusia (*cf.* Berman 1999). Mas no debemos polarizar nuestra postura pues cuando en 1918 el nuevo gobierno bolchevique se trasladó a Moscú, inició la “segunda era de Moscú”. Este hecho significó no solo que la ciudad moscovita se erigiera como el nuevo bastión de modernidad, sino que también llegara a adquirir los contrastes de San Petersburgo.

Así, en el decimocuarto capítulo, “Lenocinio de fanerógamos”, Etcétera se presenta en la ciudad moscovita para llevar a cabo un nuevo plan: erigir un gigantesco rascacielos que pueda albergar a millones de hombres dispuestos a proporcionar goce carnal a las mujeres que acudan a solicitarlo. Para nuestro protagonista, Moscú ya es el centro y la esencia de la propia Rusia, un inmenso país que al mismo tiempo es y no es

Europa. En todo caso, Moscú va a ser retratada como una ciudad que fascina y obsesiona tanto a sus ciudadanos como a los extranjeros que opten por visitarla:

Escogió a Moscú por la razón más poderosa imaginable: porque Moscú no era París, ni Londres, ni Roma, ni Nueva York ni ninguna otra ciudad, sino Moscú. Las demás ciudades tenían verdaderamente un aire de ciudades, simulaban ser siempre unas ciudades, mientras Moscú era como una persona, o, mejor dicho, como una ciudad de carne y hueso, con piernas y brazos y cabezas y ojos y oídos y corazón y sentimiento y alma. ¡Única ciudad humana de la tierra!” (165).

Notemos el deslinde inicial que hace el autor de Moscú con respecto a otras ciudades cosmopolitas. A partir del verbo imperfecto indicativo “simulaban” se hace referencia al carácter artificioso de ciudades como París o Nueva York, mientras la urbe moscovita queda descrita como un ser orgánico, resaltando su semejanza con el hombre. Moscú, ciudad humana, es el espacio donde se afirma la vida porque permite que la idea de Equis se incube sin peligro a desnaturalizarse, como hubiera ocurrido en Nueva York (166). Es por ello que se traza una comparación entre el maquinismo presente en las ciudades de los Estados Unidos y Rusia:

La máquina de los yanquis es puramente mecánica; la de los soviéticos humana. La de éstos tenía intención; la de aquéllos, no la conocía [...] El automóvil de los Estados Unidos era fabricado para que lo condujesen las personas; el de Rusia para que llevase a los hombres, se hubiera podido manejar a sí mismo, era una entidad [...] En el país de América, los hombres estaban al servicio de la máquina, en el país de Europa, la máquina al servicio de los hombres. Estados Unidos fabricaba, era una usina; *Rusia paría, era una madre de máquinas* (166-67 *Énfasis nuestro*).

Es significativo observar cómo la oposición entre ambos países se constata en el desarrollo que proyectan del maquinismo (ya no asociado al tranvía sino al automóvil). Era previsible que Hidalgo no tomara partido de la empresa yanqui, más aun reconociendo en el autor el constante deseo de humanizar a las máquinas. En efecto, como vemos, en el espacio yanqui está latente el peligro de la mercantilización, hay una visión capitalista de transformar cualquier producto en mercancía. El resultado es la

dependencia del hombre frente a la maquinaria que él mismo produce. Frente al absurdo de esta situación existencial, se encuentra el espacio donde es posible una relación positiva entre lo natural y lo artificial. Un espacio donde se ha trocado el recelo ante la fábrica (“usina”) por un entusiasmo vanguardista por la máquina. Así, Rusia se vuelve depositaria de la humanización de la máquina. La ciudad moscovita se convierte en un nuevo referente de modernización populista a partir de la identificación ideológica con el socialismo. Frente a esta actitud se despliega la imagen materna de la ciudad. Si anteriormente, Hidalgo había establecido una analogía entre la ciudad y la mujer, en este capítulo se explora la alegoría femenina y su articulación con la urbe en relación al arquetipo materno. Esta imagen de gran universalidad recorre varias partes del texto. Así, se menciona: “[...] en Moscú fue donde le nació su idea y la soviética capital fue cuna para ella. Con ternura de veras maternal, Moscú la recibió en los brazos del Moscova, meciéndola en ellos para endulzar su crecimiento. Puede decirse que la amamantó e hizo fuerte y grande” (166). Es decir, la ciudad se convierte en una puerta de acceso al nacimiento o renacimiento de desafiantes proyectos, la urbe se comporta para Equis como la perfecta matriz para incubar sus ideas. En otras palabras, Hidalgo recupera de la memoria colectiva un símbolo para insertarlo dentro de un nuevo contexto urbano y enlazarlo a una problemática social.

Por tanto, solo en este espacio concéntrico, Etcétera va a poder llevar a cabo la colosal empresa de construir un edificio de más de mil pisos. De nuevo, Hidalgo hace un guiño a una visión fáustica que anima la transformación del espacio urbano mediante designios desproporcionados. A diferencia del personaje de “Un precursor” que poseía en el fondo una visión colectivista, Equis tiene como propósito fundamental aniquilar al hombre. Así, la visión fáustica de nuestro protagonista se enlaza con una pulsión

tanática. Por otro lado, la elección de construir un rascacielos pudo surgir a partir del proyecto bolchevique de transformar a la Moscú estalinista en símbolo de la vida moderna mediante la destrucción de edificios antiguos y la construcción de ocho rascacielos, entre ellos, el Palacio de los Sóviets que se erigiría en el emplazamiento de la demolida catedral de Cristo Salvador (Braithwaite 2006: 43). Si bien se pudieron construir entre los años 40 y 50 siete de los ocho edificios, el Palacio de Los Sóviets que sería el edificio más alto del mundo, quedó trunco. Precisamente, Etcétera retoma este deseo utópico mediante un singular tratamiento:

Etcétera construyó en pocas horas, en las afueras de la población, un edificio estupendo, el rascacielo [sic] universal. Constaba de mil quinientos pisos y tenía una superficie de veinte manzanas cuadradas. En su interior había un millón de piezas y un millón de camas. En ese millón de piezas y ese millón de camas, un millón de mujeres podría, cada hora, recibir el polen de otros tantos varones dispuestos a fecundarlas. Grandes salones, comedores, parques, jardines flotantes, fuentes, cascadas, bosques, teatros, cinematógrafos, circos, radios, cabarets, music-halls e iglesias, de todo había allí para solaz de los futuros pensionistas. Etcétera había refundado el Paraíso (168).

Es sugerente que el autor establezca una comparación con el paraíso pues la novela adquiere las pretensiones de un texto desacralizador. Así, el Edén como espacio natural se desmitifica en favor de un espacio moderno que cuenta con todos los adelantos de la ciencia. Un espacio que a su vez sirve para expresar el animismo de las edificaciones, pues se menciona como las casas se repliegan. Es decir, el espacio urbano de Moscú hace posible representar a la ciudad como un organismo que desafía las leyes de la naturaleza llegando incluso a recrear el mundo a partir de los diseños de nuestro protagonista. Este carácter orgánico del espacio urbano continuará manifestándose en la arquitectura de la ciudad, específicamente, en el rascacielos de Etcétera pues “El edificio no tenía bandera ni cúpula, pero remataba con una cosa que, eso sí, no pudo menos dejar absortos a los espectadores: era un falo grande de treinta metros y con una

circunferencia proporcionada a su altura” (170). En todo caso, el asombro continúa cuando el narrador se encarga de aclararnos que no se trata de un falo de piedra o cemento, sino de un “falo auténtico” que eyaculaba una llamarada de luz. Más allá de las controversias que pueda suscitar esta imagen, lo cierto es que estamos presenciando como la contradicción artificial/natural se resuelve en la edificación de Equis Etcétera, lo cual termina por consolidar la mirada de una ciudad asociada al cuerpo humano.

Como se desprende del título “Lenocinio de fanerógamos”, hay en este “rascacielos universal” una aparente celebración de la producción de la sexualidad con “falos” que se asemejan al orden de la Naturaleza. Vale recordar que el vocablo “fanerógamos” hace referencia a aquellas plantas que presentan visibles sus órganos de reproducción. Sin embargo, más que una reivindicación del eros lo que encontramos en este “lenocinio” o prostíbulo es el escenario donde se articula el placer (de gran carga tanática) con el discurso patriarcal. Así, “Los fanerógamos penetraban en ellas [las mujeres] y su candente violencia les desgarraba las entrañas, arrasando todo a su paso [...] Pocos minutos después ellas eran cadáveres. En seguida, los hombres abrían las ventanas y levantando a sus víctimas en los fogosos brazos las arrojaban al viento como unos sembradores” (178). Es por ello que para los periodistas, “el curioso burdel inventado por Etcétera significa una consagración exclusiva al órgano masculino” (174). En ese sentido, el falo que emana luz reafirmaría los símbolos patriarcales del universo onírico vanguardista.

En conclusión, *Aquí está el Anticristo* permite el despliegue del espíritu cosmopolita que atestigua los cambios de las ciudades europeas. El viaje de Equis a París y Moscú ilustra cómo los problemas socio-económicos y los conflictos que

entraña la modernidad no son esquivos a nuestra realidad latinoamericana. Pero a la vez, comprobamos que la realidad de las ciudades es cambiante al igual que su valoración. En París se deplora la artificialidad de la modernización mientras que en Moscú se enaltece el carácter materno de la ciudad. Y es que, a partir del animismo presente en la urbe cuzqueña, la propuesta de Hidalgo girará en torno a la posible analogía entre ciudad y hogar, de ahí que una frívola Buenos Aires no trascienda ni repercuta en las acciones de nuestro protagonista. Empero debemos reconocer que el resultado de esta nueva visión metropolitana sea más bien la descabellada imagen de la ciudad como un organismo viviente. Como pudimos observar, Hidalgo no deja su tono transgresor con el cual nos otorga una diferente perspectiva para percibir y concebir los espacios urbanos. Por tanto y acorde a la época, su novela es sintomática del agotamiento y frustración de las vanguardias en no poder superar el arte del pasado.

CONCLUSIONES

1. Las transformaciones en la estructura económica y social de Buenos Aires que llegaron a convertirla en una metrópoli influyeron decididamente en la vanguardia literaria de Alberto Hidalgo. Por tanto, en su narrativa la representación del espacio urbano proyecta una visión vanguardista expresada a través de innovadoras técnicas provenientes de las estéticas futurista, cubista, etc., y concomitante a la experiencia modernizadora rioplatense cuyo carácter metropolitano sobre la base de modelos europeos confronta los ideales de progreso y desarrollo con el caos del crecimiento urbano. Por ello, el paradigma urbano que atraviesa toda la narrativa de vanguardia de Hidalgo la devela como cosmopolita. De este modo, el cosmopolitismo es un principio medular en su narrativa.
2. El carácter cosmopolita en la obra narrativa hidalguiana se expresa más en la afirmación de vivir un mismo presente en las ciudades que en el deseo de establecer un diálogo horizontal con las vanguardias europeas, en consecuencia, el carácter urbano está fuertemente marcado en su obra narrativa. Esto quedó demostrado en las descripciones de las diversas ciudades y sus habitantes que a pesar de presentar marcadas diferencias comparten una misma experiencia de modernidad, es decir, una misma conciencia temporal prevalece en la vida urbana. Así, el cosmopolitismo hidalguiano, a partir de su temática urbana, resulta proyectándose como una realidad dialógica o puente entre lo local (lo americano) y lo supra-local (lo europeo).

3. En *Los sapos y otras personas* (1927), las imágenes ficcionales de la ciudad articulan varios postulados de la estética vanguardista como la simultaneidad de imágenes expresada por los cubistas o la exaltación de la máquina por parte de los futuristas. Mas la actitud receptiva no es pasiva ya que en la narrativa de Hidalgo se asumen y transforman las propuestas estéticas del vanguardismo europeo teniendo en cuenta las condiciones particulares del contexto sociocultural americano. Un claro ejemplo lo hallamos en relatos donde la estética futurista se adapta al contexto rioplatense de inicios del siglo XX. Entonces la narrativa de vanguardia de Hidalgo resulta configurándose heterogénea pues se reconoce una influencia diversa y conflictiva por la existencia de una realidad multitemporal, pero sobre todo fue ecléctica, es decir, selectiva en escoger los postulados y las concepciones estéticas a ser asimiladas.
4. La descripción de la ciudad de Buenos Aires en *Los sapos y otras personas* apela en un inicio a mostrar un espacio diegético subordinado a la mimesis realista, es decir, espacios reconocibles por el lector ideal. Sin embargo, mediante diversas estrategias textuales que apelan a categorías espaciales, a una redundancia semántica donde subyace determinada estética vanguardista y a las descripciones metafóricas que acentúan el extrañamiento se logra distorsionar el espacio ficcional realista a fin de recrear una ciudad irreal o ficcionalizada. Las estrategias textuales presentes en la descripción de la ciudad ficcionalizada responden a una vanguardia heterogénea y ecléctica dispuesta a mostrar los cambios ocasionados por ritmo efervescente y vertiginoso de la modernidad urbana. Es decir, diversas experiencias de modernidad aunadas a la dinámica vanguardista llevan a representar diferentes espacios urbanos.

5. La narrativa de vanguardia de Hidalgo evidencia una marcada experimentación más aun cuando muestra el deseo de querer fusionar el lenguaje del cine con el lenguaje de la narrativa literaria. Así, en el relato “La subconsciencia (Film)” poseerá un carácter visual debido a la influencia del discurso cinematográfico impresionista y bajo un marcado influjo de la corriente surrealista se articula la mezcla de sueño y realidad determinando que las representaciones oníricas poseen un carácter simbólico.
6. La vanguardia latinoamericana, conforme a un pensamiento cosmopolita, buscó integrarse al discurso de la modernidad en las primeras décadas del siglo XX. Bajo esta premisa, podemos inferir que la narrativa de vanguardia de Alberto Hidalgo nos presenta cómo el hombre moderno busca adaptarse —o integrarse— a los espacios modernos, es decir, a la ciudad y/o metrópoli. Esto se constata en la representación del sujeto urbano en la obra hidalguiana que entra en consonancia con las transformaciones que sufren las ciudades. De este modo, podemos presenciar que su adaptación al espacio urbano provoca el tránsito desde una postura optimista hacia la modernidad y el progreso a una actitud pesimista (o *blasée*).
7. La novela vanguardista *Aquí está el Anticristo* (1957) posee un carácter cosmopolita no solo por su temática urbana sino porque recoge la vocación cosmopolita hacia el viaje. Además, esta novela muestra cómo la individualización del sujeto urbano va a la par con el desencanto por las urbes modernas que visita. Con ello se consigue plasmar una imagen negativa de la ciudad de París, ciudad cosmopolita por excelencia, que configura la decadencia de la modernidad y el fin

de las vanguardias. Así, hemos comprobado que la novela de Hidalgo expresa una conciencia de crisis que entra en consonancia con la frustración del proyecto vanguardista y que se ejemplificó en la imposibilidad de articular el presente (lo nuevo y/o moderno) y el pasado (la tradición).

8. *Aquí está el Anticristo*, a pesar de su tardía publicación, no deja de mostrar la presencia de diversas características que le otorgan el membrete de vanguardista: fragmentarismo, inorgacidad, autorreferencialidad, etc. Asimismo en ella se puede rastrear el afán destructivo que animó a la vanguardia. Si bien la ciudad cosmopolita puede llegar a ser catalogada como ciudad orgánica debido a que posee una representación humanizada, aún persiste en sus manifestaciones arquitectónicas una gran carga tanática.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHUGAR, Hugo. (1996). "El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana", en: Hugo Verani (ed.). *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: UNAM/Ediciones del Equilibrista.
- _____. (2004). *Planetas sin boca: escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Trilce.
- AGUILAR, Gonzalo. (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- AMPUERO, Fernando. (1976). "Indecisiones de una literatura fantástica", en: *La prensa*, Lima, 20 de junio, p. 15.
- APPIAH, Kwame Anthony. (2007). *Cosmopolitismo. La ética en un mundo de extraños*. (Trad. Lilia Mosconi). Buenos Aires: Katz Editores.
- ARIZA, Javier. (2003) *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- BANCES, Miguel. (2000). *Adalberto Varallanos: un caso de narrativa de vanguardia en el Perú*. Tesis para optar el título de Licenciado en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- BARRANTES MARTÍN, Beatriz. (2007). *Ciudad y modernidad en la prosa hispánica de vanguardia*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- BARTHES, Roland. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2001). *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. (Trad. Enrique Folch González). Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter. (1998). *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- _____. (2005). *El libro de los pasajes* (trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero). Madrid: Akal.

- BERMAN, Marshall. (1999). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI.
- BOSI, Alfredo. (1991). “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”, en: Jorge Schwartz (ed.) *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- BRAITHWAITE, Rodric. (2006). *Moscú 1941: una ciudad y su pueblo en guerra*. Barcelona: Crítica.
- BUENO, Raúl. (1998). “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana”, en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXIV, N° 48, pp. 25-37.
- BÜRGER, Peter. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- BURGOS, Fernando. (1992). *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- BUSTOS FERNÁNDEZ, María. (1996). *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana*. Madrid: Pliegos.
- CALINESCU, Matei. (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Caras y caretas* (1913) N° 779, 6 de setiembre.
- CASTANY PRADO, Bernat. (2007). *Literatura posnacional*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicios de Publicaciones.
- CASTRO ARENAS, Mario. (1967). *La novela peruana y la evolución social* (2° ed.). Lima: José Godard.
- CHABES, Mario. (1926). *CCoca*. Buenos Aires: El Inca.
- CHACEL, Rosa. (1922, febrero). “Las ciudades”, en *Ultra*, Año II, N 23.

- COLLAZOS, Óscar. (1970). *Los vanguardismos en la América Latina*. La Habana: Casa de las Américas (Serie: Valoración Múltiple).
- CONTRERAS, ÁLVARO. (1996, enero-junio). "Vanguardia narrativa latinoamericana. Discusiones", en: *Estudios*, Año 4, N° 7, pp. 133-153.
- _____. (2007, enero-junio). "Pasajes de la vanguardia latinoamericana", en: *Estudios*, Año 15, N° 29, pp. 215-232.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1980). "Historia de la literatura del Perú republicano", en: Fernando Silva Santisteban (ed.). *Historia del Perú* (Tomo VIII). Lima: Juan Mejía Baca, pp. [9]-188.
- CORRAL, Rose. (ed.) (2006). *Ficciones Limítrofes: seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México: El Colegio de México/Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- COSSÍO, Mario. (2006). "Alberto Hidalgo. Cuentos", en: *San Marcos*, N° 25, Segundo Semestre, pp. 409-413.
- CUYA NINA, Juan. (2010). "El reino de la máquina: estética futurista en la cuentística de Alberto Hidalgo", en: *Ínsula Barataria*, Año 8, N° 10-11, pp.63-77.
- DELGADO, Washington. (1980). *Historia de la Literatura Republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Ediciones Rikchay Perú.
- DEL PINO, José Manuel. (1995). *Montajes y Fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- DE TORRE, Guillermo. (2007) "Alberto Hidalgo, cuentista", en Alberto Hidalgo. *España no existe* (edición y notas de Carlos García). Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 145-147 [publicado originalmente en 1927, *Revista de las Españas*, 9-10].
- ELMORE, Peter. (1993). *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul.
- ESCAJADILLO, Tomás (1994). *Narradores peruanos del Siglo XX*. Lima: Lumen.
- ESCOBAR, Alberto. (1956). *La narración en el Perú*. Lima: Letras Peruanas.
- _____. (1960). *La narración en el Perú* (2° ed.). Lima: Juan Mejía Baca.

- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. (1984). "Sobre la Vanguardia en la literatura latinoamericana", en: Roberto Fernández Retamar. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. La Habana: ED. Pueblo y Educación, pp. 82-84.
- FORSTER, Merlin. (1996). "La Ciudad de México en el discurso vanguardista: texto y contexto", en *Literatura Mexicana*, Vol. 7, N° 1, pp. 23-37.
- GARCÍA, Carlos. (2007). "Notas sobre España no existe. (Con un excursus sobre Alberto Guillén y el plagio)", en: Alberto Hidalgo, *España no existe*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 113-130.
- GENETTE, Gérard. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GIRONDO, Oliverio. (1999). *Obra Completa*. Madrid: ALLCA XX.
- GONZÁLEZ PODESTÁ, Aquilino. (2005, diciembre). "Historia del tranvía en Buenos Aires. La ciudad y los rieles", en: *El Arca Digital. Revista cultural y digital* [en línea]. Edición N° 144 [Consultado el 17 de diciembre del 2011] <<http://www.elarcadigital.com.ar/modules/revistadigital/articulo.php?id=651>>.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. (1990) "Prólogo", en: Ricardo González Vigil (ed.). *El cuento peruano 1920-1941*. Lima: Ediciones Copé.
- GUTMAN, Margarita (2011). *Buenos aires, el poder de la anticipación: imágenes itinerantes del futuro metropolitano en el primer centenario*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- GRÜNFELD, Mihai. (1989). "Cosmopolitismo modernista y vanguardista: una identidad latinoamericana divergente", en: *Revista Iberoamericana*, Vol. LV, N° 146-147, pp. 33-41.
- HABERMAS, Jürgen. (1989). "Modernidad: un proyecto incompleto", en Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur Editores, pp. 131-144.
- HADATTY MORA, Yanna. (2003). *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- _____. (2009). *La ciudad paroxista: prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México: UNAM.

HERMAN, Arthur. (1997). *La idea de la decadencia en la historia occidental*. Barcelona: Andrés Bello.

HIDALGO, Alberto. (1925). *Simplismo: poemas inventados*. Buenos Aires: El Inca.

_____. (1927). *Los sapos y otras personas*. Buenos Aires: El Inca.

_____. (1957). *Aquí está el Anticristo*. Buenos Aires: Mafaga.

HIERNAUX-NICOLAS, Daniel. (2006). “De *flâneur* a consumidor: reflexiones sobre el transeúnte en los espacios comerciales”, en: Patricia Ramírez y Miguel Aguilar (coords.) *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. México: Anthropos/UAM, pp. 145-155.

INSAUSTI, Gabriel. (2007). “El gigante de metal: París y la Torre Eiffel en Huidobro”, en: Javier de Navascués. *La ciudad imaginaria*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

KISHIMOTO, Jorge. (comp.) (1994). *Narrativa peruana de vanguardia* (Documentos de Literatura, 2-3). Lima: Masideas.

LAUER, Mirko. (2003). *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: IEP.

LASARTE, Javier. (1995). *Juego y nación (Postmodernismo y vanguardia en Venezuela)*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte.

_____. (1998). “Postmodernismo y vanguardia desde la postmodernidad. La narrativa venezolana”, en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXIV, N° 48, pp. 49-60.

LORENZO, MAY. (2006). “El Futurismo rioplatense de Hidalgo”, en: Álvaro Sarco (Comp.) *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*. Lima: Talleres Tipográficos, pp. 127-140.

LUDEÑA, Willey. (2002, mayo). “Lima: poder, centro y centralidad: Del centro nativo al centro neoliberal”, en: *EURE (Santiago)* [en línea], Vol. 28, N° 83, pp. 45-65 [consultado el 3 de setiembre del 2012] <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612002008300004&lng=es&nrm=iso>.

MARIÁTEGUI, José Carlos. (1928). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.

_____. (1959). *El artista y la época*. Lima: Biblioteca Amauta.

- MATTALÍA, SONIA. (1994). "Sueño y desilusión de la modernidad: imágenes de la ciudad en el fin de siglo latinoamericano", en: B. González Stephan, J. Lasarte, et. al. (Comp.) *Esplendores y miserias del siglo XIX*. Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 519-531.
- MATTELART, Armand. (2006). *Diversidad cultural y mundialización*. (Trad. G. Multigner). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- MENDOZA, Édgar S. G. (2005). *Lo urbano y la ciudad: la importancia de su construcción teórica*. Guatemala: USAC.
- MENDIOLA OÑATE, Pedro. (2001). *Buenos Aires entre dos calles: breve panorama de la vanguardia poética argentina*. Alicante: Universidad de Alicante (Serie: Cuadernos sin nombre, N° 4).
- MENTON, Seymour. (2005). *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*. México: FCE.
- MORA, Gabriela. (2000). *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: IEP.
- MORRESI, Zulema. (2007). "Georg Simmel: aportes para pensar el devenir cultural", en: *La Trama de la Comunicación*, Vol. 12, pp. 85-95.
- NANCLARES, Gustavo. (2010). *La cámara y el cálamo. Ansiedades cinematográficas en la narrativa hispánica de vanguardia*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- NIEMEYER, Katharina. (1998). "Acercamiento a la novela vanguardista hispanoamericana", en: *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, Birmingham, Vol. 7, pp. 161-169.
- NOUSS, Alexis. (1997). *La modernidad*. México: Publicaciones Cruz O., S.A./CONACULTA.
- NÚÑEZ, Estuardo. (1963). "Prólogo", en: Estuardo Núñez. *Cuentos*. Lima: Ediciones del Sol.
- _____. (1965). *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*. México: Pormaca.
- _____. (1968, 10 de marzo). "Alberto Hidalgo y el Futurismo", en: *EL Comercio*, p. 2.

- O'HARA, Edgar. (1987). "Alberto Hidalgo, hijo del arretrato", en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIII, N° 26, pp. 97-114.
- OQUENDO DE AMAT, Carlos. (1928, enero). "Alberto Hidalgo. Los sapos y otras personas", en *Amauta*, Año III, N° 13, p. 42.
- OSORIO, Nelson. (1977-78). "La tienda de muñecos de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia hispanoamericana", en: *Actualidades* (Caracas), 3-4, pp. 11-36.
- _____. (1982). "La recepción del manifiesto futurista en América Latina", en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 15, pp. 25-37.
- PALACIOS, Rosario. (2005). "La metrópolis como cultura material", en: *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos* [en línea], N° 4 [consultado el 19 de mayo del 2012] <www.bifurcaciones.cl/004/Simmel.htm>.
- PAZ, Octavio. (1974). *Los hijos del Limo*. Barcelona: Seix Barral.
- PERALTA, Alejandro. (1927, agosto). "Alberto Hidalgo. Los sapos i otras personas", en: *Boletín. Editorial Titikaka*, N° 13, p. 3.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2001). *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI.
- POGORILES, Ricardo. (2003, 7 de julio). "El Palacio Barolo: la historia de un edificio inspirado por Dante Alighieri", en: *Clarín* [en línea], Buenos Aires, [consultado el 28 de febrero del 2010] <<http://edant.clarin.com/diario/2003/07/07/s-03401.htm>>.
- PORTALS ZUBIATE, Gonzalo. (2007). *La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica*. Lima: Autor.
- RAMA, Ángel. (1973). "Las dos vanguardias latinoamericanas", en: *Maldoror*, N° 9, pp. 53-64.
- _____. (1977, 17 de julio). "La familia latinoamericana de Julio Garmendia", en: *Papel Literario. El Nacional*, p.4.
- _____. (1982). *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*, Bogotá: Procultura/Colcultura.

RAMOS, Carlos (1999). "Entre el organillo y el jazz-band: Madrid y la narrativa de vanguardia", en: *Source: Arizona Journal of Hispanic cultural Studies*, Vol. 3, pp. 129-149.

Recorridos de tranvías y subtes de Buenos Aires en 1914 [en línea] [consultado el 2 de febrero del 2012] <http://www.tranvia.org.ar/tranvias/guia1914_.pdf>.

REYES TARAZONA, Roberto. (2006). "Lima: de Gran Aldea a Ciudad Moderna", en: *San Marcos*, N° 24, Primer Semestre, pp. 115-132.

ROBLES, Fernando. (2000). "La ambivalencia como categoría sociológica en Simmel", en: *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N° 89, pp. 219-235.

ROMERO, José Luis. (2004). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* [1976]. Buenos Aires: Siglo XXI.

SAÍTTA, Sylvia. (2004). "Ciudades revisitadas", en: *Revista de Literaturas Modernas*, N° 34, pp. 135 – 150.

_____. (2007). "Una biblia porteña: El hombre que está solo y espera de Raúl Scalabrini Ortiz". En: Raúl Scalabrini Ortiz. *El hombre que está solo y espera: una biblia porteña*. Buenos Aires: Biblos.

SALOMÓN, Noel. (2006). "Cosmopolitismo e internacionalismo (Desde 1980 hasta 1940)", en Leopoldo Zea (coord.) *América latina en sus ideas*. México: Unesco/Siglo XXI Editores, pp. 172-200.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. (1967). "El caso de Alberto Hidalgo", en: *El Correo*, Lima, 28 de noviembre, p. 8.

_____. (1974). *Panorama de la literatura del Perú (desde sus orígenes hasta nuestros días)*. Lima: Milla Batres.

SANMARTÍN ORTÍ, Pau. (2007). *La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización*. Tesis para optar el grado de Doctor. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

SANT'ELIA, Antonio y MARINETTI, F. (1994). "La arquitectura futurista. Manifiesto", en: Pereu Hereu, J. M. Montaner y J. Oliveras. *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea, pp. 164-166.

- SARLO, Beatriz. (1999). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- SARCO, Álvaro. (2005). "Epílogo", en: Alberto Hidalgo. *Cuentos* (Álvaro Sarco y Juan Cuenca, eds.). Lima: Talleres Tipográficos, pp. 137-142.
- _____. (comp.) (2006). *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*. Lima: Talleres Tipográficos.
- _____. (2006). "Alberto Hidalgo en la vanguardia argentina", en: Álvaro Sarco (comp.) *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*. Lima: Talleres Tipográficos, pp. 191-206.
- SCHWARTZ, Jorge (1991). "Introducción", en Jorge Schwartz (ed.) *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- SHKLOVSKY, Viktor. (1999 [1917]) "El arte como artificio", en: Tzvetan Todorov (Comp.). *Teoría de los formalistas rusos*. México: siglo XXI, pp. 55-70.
- SIMMEL, Georg. (2005). "La metrópoli y la vida mental" [1903], en: *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos* [en línea], N° 4 [consultado el 23 de enero del 2012] <<http://www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm>>.
- SPENGLER, Oswald. (1966). *La decadencia de Occidente* (Vol. II). Madrid: Espasa-Calpe.
- SZABOLCSI, Miklos. (1972). "La vanguardia artística y literaria como fenómeno internacional", en *Casa de las Américas*, septiembre-octubre, pp. 4-17.
- TAMAYO VARGAS, Augusto (1973). *Literatura en Hispanoamérica* (Tomo I). Lima: Peisa.
- UNRUH, Vicky. (1994). *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press.
- _____. (1999). "¿De quién es esta historia? La narrativa de vanguardias en Latinoamérica", en: Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.). *Naciendo el hombre nuevo...* Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- VALCÁRCEL, Eva. (2000). "Bodegón au bon marché. Sobre vanguardia y escritura literaria en Hispanoamérica", en: *Arrabal*, n° 2-3, pp. 67-73.

- VALENCIA CASTILLO, Renzo. (2006). "La cuentística de Alberto Hidalgo", en: Álvaro Sarco (Comp.) *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*. Lima: Talleres Tipográficos, pp.293-298.
- VALENZUELA GARCÉS, Jorge. (2008). "Xavier Abril y la experiencia de la vanguardia en *El autómata y otros relatos*", en: Xavier Abril. *El autómata y otros relatos* (estudio preliminar de Jorge Valenzuela Garcés). Lima: PUCP, pp.7-27.
- VERANI, Hugo. (1986). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Roma: Bulzoni.
- _____. (ed.) (1996). *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: UNAM/Ediciones del Equilibrista.
- _____. (1998). "La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana", en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXIV, N° 48, pp. 117-127.
- VIDAL, Luis Fernando. (1987). "La ciudad en la narrativa peruana", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 13, N° 25, pp. 17-39.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria. (1994). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- WEBER, Max (2008). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Barcelona: Península.
- WISE, David. (1984). "Vanguardismo a 3,800 metros. El caso del *Boletín Titikaka* (Puno 1926-1930)", en: *Fénix*, N° 30-31, pp. 257-269.
- YOCCO, Gabriela. (2007, julio). "Dos escuelas: Boedo y Florida", en: *Café de las ciudades* [en línea], Año 6, N° 57 [Consultado el 8 de diciembre del 2011] <http://www.cafedelasciudades.com.ar/cultura_57_1.htm>.
- YÚDICE, George. (1989). "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?", en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29, pp. 105-128.
- ZONANA, Víctor Gustavo. (2007). "Cafés, confiterías, bares, fondas de la lírica argentina contemporánea. Aproximación a Café Breña (1994) de Santiago Sylvester", en: Javier de Navascués. *La ciudad imaginaria*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

ANEXO 1

La ciudad futura

Solución atrevida del problema de la congestión del tráfico



La ciudad del futuro, tal como supone el 'Scientific American' que tendrá que ser si se desea solucionar el problema de la congestión del tráfico.

Opina un ingeniero norteamericano que sólo será posible solucionar el problema del tráfico en las grandes ciudades mediante la construcción de caminos superpuestos como los que presenta el grabado adjunto, reproducción de un aspecto de la ciudad del futuro, trazado por el mismo ingeniero. Ese sistema tendría, según su autor, muchas ventajas más o menos importantes. Con la construcción de una buena acera a la altura del primer piso de las casas se valorizarían considerablemente los locales altos de éstas y se resolvería un serio problema que se presenta en todas las grandes ciudades: la carencia de espacios adecuados para el establecimiento de negocios en los puntos más convenientes. Muchas personas andarían gustosas una considerable distancia que hoy no recorren por virtud de las molestias y de los peligros que determina un copioso tráfico de vehículos. La necesidad de independizar el tráfico de gente a pie, librándolo de los peligros de la locomoción mecánica y eliminando los obstáculos que ocasiona a ésta, se puede apreciar considerando que una sola de las modernas construcciones neoyorquinas, el Woolworth Building, alberga a 10.000 personas, cada una de las cuales entra y sale dos veces por día.

A demás, colocados los tranvías en el centro de las calles, podrían desarrollar velocidades mayores, con considerable ganancia de tiempo. Si hubiera estaciones en determinados sitios, tal como se ven en el grabado, la detención de un tranvía no impediría que los demás vehículos conservasen su velocidad.

Imagen futurista de la ciudad de Buenos Aires en *Caras y Caretas*, N° 779